اندازِ گفتگو کیا ہے

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اندازِ گفتگو کیا ہے

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

صدر دفتر:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی 110025

شاخیں:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ اردو بازار۔ دہلی 110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ پرنسس بلڈنگ۔ بمبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ 202002

پہلی بار مئی ۹۳ء   تعداد: 750   قیمت =/75

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس۔ دریا گنج۔ نئی دہلی ۲ میں طبع ہوئی۔

انتساب

طٰہٰ، ساحل، نیساں اور تضمین

کے نام

ہے تصور میں نہاں سرمایۂ صد گلستاں
کاسۂ زانو ہے مجھ کو بیضۂ طاؤس وبس

______ غالبؔ

پیش لفظ

اس مجموعے کے مشمولات بظاہر تو الگ الگ مضامین ہیں لیکن دراصل ان میں داخلی وحدت اتنی ہے کہ ایک جا شائع کیے جانے پر مجموعۂ متفرقات سے زیادہ مجموعۂ ابواب کا تاثر پیدا ہو سکتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ گذشتہ دس بارہ برس میں جو مضامین میں نے لکھے ہیں ان میں بہت سے ایسے ہیں جن میں کلاسیکی غزل کی شعریات، اس کی روایت، نئی شاعری سے اس روایت کا تعلق، اور بیسویں صدی کے بعض اہم شعرا میں اس روایت کا اظہار، یا عدم اظہار، جیسے موضوعات پر گفتگو ہے۔ زیر نظر کتاب میں ایسے سب مضامین ایک خاص ترتیب سے جمع کر دیے گئے ہیں۔ ان تمام مضامین میں کم یا بیش استفادہ بعض ایسے تصورات اور طریقہ ہائے کار سے بھی ہے جن کا اردو تنقید میں چلن اب شروع ہو رہا ہے، لیکن جو ۱۹۸۰ کی دہائی کے آغاز میں بہت زیادہ معروف نہ تھے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ پوری کتاب میں ان تصورات اور رویوں کی بھی کارفرمائی ہے جن پر میں اب پہلے کی بہ نسبت زیادہ زور دیتا ہوں۔ بعض نئے مسائل جو "شعر شور انگیز" میں بیان ہوئے ہیں، ان کی پیش آمد بھی یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔

اس کتاب میں شامل اکثر مضامین گفتگو کا موضوع رہے ہیں، اور اس بنا پر ان کے ذریعے کچھ پرانے مسائل پر نئی گفتگو کا بھی آغاز ہوا۔ فراق صاحب پر دو مضامین جن میں کلاسیکی غزل کی شعریات اور روایت کے پس منظر میں فراق صاحب کے مقام کا تعین کیا گیا ہے، اسی نوعیت کے ہیں۔ "اردو غزل کی روایت اور فراق" سب سے پہلے مکتبہ جامعہ کی شائع کردہ کتاب "فراق، شخص اور شاعر" ۱۹۸۲، مرتب

شمیم حنفی) میں چھپا تھا اور آج کل آسانی سے دستیاب نہیں۔ جناب شاہد علی خاں کے ارشاد پر یہ مضمون یہاں دوبارہ شائع کر رہا ہوں۔

زیر نظر مجموعے کے تمام مضامین (یا ابواب) میں صرف شاعروں اور شاعری کو معرض بحث میں لایا گیا ہے۔ ہمارے یہاں نثر پر تنقید، اور نثر کے سلسلے میں نظریاتی بحث بہت کم ہے۔ اس کمی کو کسی حد تک پورا کرنے کی غرض سے میں نے ایک مجموعہ اپنے تازہ مضامین کا ایسا تیار کیا ہے جن میں نثر پر عملی اور نظریاتی تنقید ہے۔ یہ مجموعہ بھی انشاء اللہ جلد ہدیۂ ناظرین ہوگا۔

میری جو کتابیں گذشتہ بیس اکیس برس میں شائع ہوئی ہیں، ان سب میں اشاریۂ اسما (اور بعض میں اشاریۂ اسما و مطالب) بھی درج کیا گیا ہے۔ یہ کتاب ۱۹۹۱ میں آنی تھی، لیکن میری طویل بیماری کی وجہ سے اس کی اشاعت معرض التوا میں رہی۔ اب جب کہ میں اسے فوری طور پر پریس بھجوا رہا ہوں۔ فرصت کی تنگی کے باعث اشاریہ تیار کرنا غیر ممکن ہو گیا ہے۔ اس کمی کے لیے قارئین سے معذرت خواہ ہوں۔ انشاء اللہ اگلے اڈیشن میں اس کی تلافی ہو جائے گی۔ میں جناب شاہد علی خاں کا شکر گزار ہوں کہ ان کی سعی اور توجہ سے اس کتاب کی اشاعت ممکن ہو سکی۔ میں اپنی بیوی کا بھی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے مسودہ تیار کرنے میں میرا ہاتھ بٹایا۔ عرصہ ہوا میں نے اپنی ایک کتاب اپنی بچیوں کے نام معنون کی تھی۔ یہ مجموعہ ان کے بچوں، بچیوں کے نام ہے۔ یہ معصوم جانیں میرے لیے غالب کے استعارے میں "بیضۂ طاؤس" یعنی مستقبل کے عیش و نشاط کا استعارہ ہیں۔ مجھے اُمید ہے کہ ان بچوں کی تعلیم و تربیت بھی ایسی ہوگی کہ وہ میری تحریر پڑھ اور سمجھ سکیں۔ اس وقت میں شاید نہ ہوں گا۔ لیکن جس زبان اور تہذیب کی خدمت میں اپنا فرض عین سمجھتا ہوں اس کے پرستاروں میں ان بچوں کا بھی نام ہو، یہی میری تمنا اور دعا ہے۔

نئی دہلی

۱۵ اپریل ۱۹۹۳

شمس الرحمٰن فاروقی

فہرست

اُردو غزل کی روایت اور اقبال ۹
انداز گفتگو کیا ہے ۲۳
اُردو غزل کی روایت اور فراق ۳۹
اُردو غزل کی روایت اور فراق، پس نوشت ۷۱
جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں ۸۶
ذوق کی غزل ۹۳
دبیر کے مرثیوں میں بیانیہ ۱۰۵
فیض اور کلاسیکی غزل ۱۱۸
خلیل الرحمن اعظمی کی غزل ۱۲۶
منیب الرحمن کی شاعری ۱۳۳
گردباد کی نشو و نما ۱۴۳
شاخ اظہار کا نیا پھول، زیب غوری کی غزل ۱۵۵
مصور سبزواری، نئی راہوں کا مسافر ۱۶۷
کلاسیکی غزل کی شعریات کا خاکہ ۱۷۳
سادگی اصلیت اور جوش ۱۸۵

اردو غزل کی روایت اور اقبال

اقبال کی غزل کا مطالعہ اگر اصناف سخن کی قسمیات (TYPOLOGY) کے نقطۂ نظر سے کیا جائے تو ہم بعض ایسے مسائل سے دوچار ہوتے ہیں جو ہمیں کسی دوسرے اردو شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ تقریباً ہر صنف سخن اپنی جگہ پر بے مثال ہونے کے ساتھ ساتھ ایک وسیع تر قماش (PATTERN) کا حصہ ہوتی ہے، اور اس لیے کسی بھی صنف سخن کی ایسی تعریف ممکن نہیں جو ہر طرح سے جامع اور مانع ہو۔ لیکن غزل کے ساتھ یہ صورت حال کچھ زیادہ شدید ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک کا تعلق غزل کی روایت سے ہے اور ایک کا غزل کی تنقید سے۔ اول تو یہ کہ غزل میں ہمارے یہاں شروع ہی سے ہر طرح کا مضمون بیان ہوتا رہا ہے، اور دوسری یہ کہ عام طور پر ہم غزل کا تصور جریدہ اشعار کے حوالے کرتے ہیں۔ پوری پوری غزلوں کا تصور ہمارے ذہن میں شاذ و نادر ہی ہوتا ہے۔ یہ دو وجہیں آپس میں متضاد ہیں۔ اس معنی میں کہ ایک طرف تو غزل کے مضامین لا محدود ہیں، لہٰذا کوئی بھی شعر غزل کا شعر ہو سکتا ہے، اور دوسری طرف ہم تنہا اشعار کی روشنی میں غزل کا مزاج متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ غالب کا مطلع ہے ؎

جادۂ رہ خور کو وقت شام ہے تار شعاع
چرخ وا کرتا ہے ماہ نو سے آغوش وداع

اس کے بارے میں طباطبائی نے لکھا ہے کہ اس شعر میں غزلیت کچھ نہیں، قصیدے کا مطلع تو ہو سکتا ہے۔ طباطبائی کے اس فیصلے کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس شعر کا خیال بہت

دقیق ہے، لیکن اس میں کوئی لطف نہیں۔ یعنی شعر کی بنیاد جس منطق پر ہے وہ شاعرانہ نہیں۔ لیکن اگر ایسا ہے تو خود غالب نے اپنے ایک شعر کے بارے میں کہا ہے کہ اس میں خیال تو ہے بہت دقیق، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن و کاہ برآوردن۔ طباطبائی نے اس کے بارے میں کیوں نہیں کہا کہ اس شعر میں غزلیت نہیں ہے، اور یہ قصیدے کا مطلع ہو سکتا ہے ؎

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

ممکن ہے طباطبائی نے مندرجہ بالا شعر کو اس لیے قابل اعتراض نہ سمجھا ہو کہ اس میں مے خواری اور حیرت کے مضمون ہیں۔ اور یہ مضامین غزل کے رسمی دائرے میں داخل ہیں۔ لیکن اگر ایسا ہے تو پھر مندرجہ ذیل شعر کو بھی غزل کا نہیں بلکہ قصیدے کا مطلع سمجھنا چاہیے، کیونکہ اس کی بلند آہنگی اور تقریباً جارحانہ عدم انفعالیت اور تحکمانہ انداز (یعنی ایسی صورت حال جس میں انسان مجبور و محکوم ہونے کے بجائے کائنات پر حاوی نظر آئے) یہ سب چیزیں غزل کے رسمی دائرۂ مضامین سے خارج کہی جا سکتی ہیں۔ شعر یہ ہے ؎

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

کلام غالب سے بے تکلف حاصل کی ہوئی ان مثالوں کو یہ کہہ کر مسترد کیا جا سکتا ہے کہ غالب خود ہی اردو غزل کی روایت کے باہر ہیں۔ طباطبائی کے فکری تضادات جو بھی ہوں، لیکن ان تضادات کو غالب کا جواز نہیں بنایا جا سکتا۔ غالب کو اردو غزل کی روایت سے باہر قرار دینا کوئی نئی بات نہیں، لیکن یہ ضرور ہے کہ اب بہت کم لوگ ایسے ہوں گے جو اسے تسلیم کریں گے۔ آج کے انتہائی قدامت پرست شخص کی طرف سے بھی زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی غزل میں ایسی بہت سی باتیں ہیں جو اردو غزل کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ اب غالب نے ان کو غزل میں استعمال کر لیا تو وہ باتیں بھی غزل کی روایت کا حصہ بن گئیں۔ لیکن بڑی مشکل یہ ہے کہ اب اکثر لوگ یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ غزل کے مضامین لامحدود ہیں۔ اور اگر ایسا ہے تو اس کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ غزل میں ہر طرح کا مضمون استعمال ہو سکتا ہے اور دوسرے یہ کہ غزل میں ہر طرح کا مضمون استعمال ہو چکا ہے۔ اگر یہ صحیح ہے تو یہ کہنا غلط ہے کہ غالب کے مندرج بالا شعر غزل کی روایت میں شامل نہیں ہیں، اور یہ کہنا

بھی غلط ہے کہ اگرچہ وہ مضامین جن پر ان اشعار کی اساس ہے، وہ غزل کی روایت میں شامل نہیں تھے، لیکن اب جب غالب نے ان کو استعمال کر لیا تو پھر یہ غزل کی روایت حصہ بن گئے۔

تو کیا پھر غزل کی روایت کوئی ماورائی وجود رکھتی ہے؟ یعنی یہ کوئی ایسی چیز ہے جسے کسی نے خلق نہیں کیا یا جو غزل کے وجود میں آنے سے پہلے موجود تھی؟ میرا خیال ہے کہ اردو کی حد تک ان سوالوں کا جواب "ہاں" میں ہے۔ ہم لوگ جب اردو غزل کی روایت سے بحث کرتے ہیں تو ہماری نگاہ عام طور پر ولی سے آگے نہیں جاتی۔ حالانکہ قدیم اردو یعنی دکنی میں ولی سے کوئی ڈیڑھ سو برس پہلے سے غزل موجود تھی۔ جب قدیم اُردو کے شعرا نے غزل لکھنی شروع کی تو ان کے سامنے فارسی کی روایت تھی اور ہندستانی ادب کی روایت تھی۔ ان دونوں روایتوں پر وہ ذہن کار فرما ہوا جو بیک وقت ہندستانی بھی تھا اور غیر ہندستانی بھی۔ اس ذہن کے ذریعہ اور ان روایات کے امتزاج و تصادم کے نتیجے میں جو غزل وجود میں آئی وہ نہ صرف ایرانی غزل سے مختلف ہے بلکہ اپنے زمانے کے ہندستانی ادب سے بھی مختلف ہے۔ ظاہر ہے کہ جن ذہنوں نے یہ غزل خلق کی ہوگی ان کے سامنے ادب، شاعری اور غزل کے بارے میں واضح یا غیر واضح کچھ تصورات و مفروضات تو رہے ہوں گے۔ اور ان ہی کی روشنی میں انھوں نے ایسی غزل خلق کی ہوگی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان غزلوں میں مضامین و موضوعات کے علاوہ تصورات اور رویّوں کی بھی فراوانی ہے۔ تصوّف، موعظت، عام زندگی پر اظہار رائے، اخلاق و نصیحت، عشق کی خود سپردگی، انسان کی بلندی اور بے چارگی، جنس و لذات جسمانی، ان سب باتوں پر مبنی اشعار کے ساتھ ساتھ عاشق کے کردار میں تنوع، عورت یا مرد کے بجائے مرد کا معشوق ہونا، معشوق کا عاشق کے ناز اٹھانا، یہ سب باتیں موجود ہیں۔ ان غزلوں میں شاعر معلم اخلاق سے لے کر آوارۂ شہر و صحرا اور رسوائے زمانہ تک ہر رنگ میں نظر آتا ہے۔

اردو غزل کی یہ روایت پس منظری علم کی حیثیت سے ہمارے تمام شاعروں کے ساتھ رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "بانگ درا" کے حصۂ غزلیات میں آخری غزل حسب ذیل ہے ؂

گرچہ تو زندانی اسباب ہے — قلب کو لیکن ذرا آزاد رکھ
عقل کو تنقید سے فرصت نہیں — عشق پر اعمال کی بنیاد رکھ

اے مسلماں ہر گھڑی پیشِ نظر / آیۂ لا تخلف المیعاد رکھ
یہ لسان العصر کا پیغام ہے / ان وعد اللہ حق یاد رکھ

اگر ان اشعار کی ترتیب حسب ذیل کر دی جائے ؎

اے مسلماں ہر گھڑی پیشِ نظر / آیۂ لا تخلف المیعاد رکھ
عقل کو تنقید سے فرصت نہیں / عشق پر اعمال کی بنیاد رکھ
گرچہ تو زندانی اسباب ہے / قلب کو لیکن ذرا آزاد رکھ
یہ لسان العصر کا پیغام ہے / ان وعد اللہ حق یاد رکھ

تو گمان گزر سکتا ہے کہ یہ غزل نہیں، بلکہ قطعہ یا نظم ہے۔ چونکہ پہلے شعر میں مسلمان سے خطاب ہے، لہٰذا آسانی سے فرض کیا جا سکتا ہے کہ بقیہ اشعار کا مخاطب بھی وہی مسلمان ہے اور اس طرح چاروں اشعار میں ربط پیدا ہو سکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ قطعہ بھی غزل کا حصہ ہو سکتا ہے، اور چونکہ قطعہ ایک طرح کی نظم ہوتا ہے لہٰذا اس منظومے کی حد تک نظم و غزل برابر ہیں اور اسی لیے مندرجہ بالا اشعار کی بدلی ہوئی ترتیب کے باوجود ہمیں انھیں غزل کہنا ہی پڑے گا، اگر شاعر نے ان پر غزل کا عنوان قائم کیا ہو، جیسا کہ اس وقت ہے۔ مسلسل غزل کے وجود سے ہم سے واقف ہیں۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ کچھ بھی ہو، لیکن ان اشعار میں غزل کا مزاج نہیں نظر آتا۔ ان کا لہجہ خطابیہ اور موعظانہ ہے۔ لیکن اس طرح ہم پھر اسی چکر میں پھنس جائیں گے کہ اگر غزل کے مضامین لامحدود ہیں تو پھر ان مضامین کو ہم غزل سے خارج کیونکر کہہ سکتے ہیں؟ جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ غزل کے مضامین لامحدود ہوں گے، لیکن غزل کا ایک خاص لہجہ ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس مفروضے کی رو سے غالب کے بھی وہ اشعار غزل سے خارج ہو جاتے ہیں جو میں نے شروع میں نقل کیے ہیں۔ غالب کو جانے دیجیے، خطابیہ اور موعظانہ لہجے کے اشعار متاخرین تک ہر غزل گو کے یہاں مل جائیں گے۔ دو چار شعر جو اس وقت سامنے ہیں، آپ بھی سن لیجیے ؎

کام ہمت سے جواں مرد اگر لیتا ہے
سانپ کو مار کے گنجینۂ زر لیتا ہے
ناگوارا کو جو کرتا ہے گوارا انساں
زہر پی کر مزۂ شیر و شکر لیتا ہے (آتش)

نام منظور ہے تو فیض کے اسباب بنا
پل بنا چاہ بنا مسجد و تالاب بنا

(ذوق)

بڑے موذی کو مارا نفس امارہ کو گر مارا
نہنگ و اژدہا و شیر نر مارا تو کیا مارا

(ذوق)

کاسۂ چینی پہ اے منعم نہ کر اتنا غرور
ہم نے دیکھا ٹھوکریں کھاتے سر فغفور کو

(ناسخ)

ناسخ نہ ہو جیو مگس خوان اغنیا
سنتا ہوں یہ سخن لب نان جویں سے ہیں

(ناسخ)

کریم وہ بہ تواضع کرم جو کرتے ہیں
ثمر نہ ٹوٹ ہی کے دیے ہے جو بر ثمر ہے شاخ

(سودا)

آدمی ہے تو ہم آپ ہیں پہنچا کچھ فضل
ورنہ بدنام نہ کر تو نسب آدم کو

(سودا)

انیسویں صدی کا آخر آتے آتے ہم لوگوں میں یہ خیال عام ہوا کہ غزل میں موعظانہ اور اخلاقی مضامین کے لیے جگہ نہیں۔ اقبال ہماری قدیم تر روایت سے آگاہ تھے، اس لیے انھیں ایسے مضامین کو باندھنے میں کوئی تکلف نہ تھا۔ غزل میں "غیر فاسقانہ" مضامین کی قدر شکنی کا آغاز حسرت موہانی سے ہوتا ہے۔ حسرت موہانی نے اقبال پر اعتراض کیے تو کچھ تعجب کی بات نہیں۔

لیکن متفرق اشعار کی بنا پر غزل کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنے میں وہی قباحت ہے جس کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اکیلا شعر چاہے وہ کتنا ہی اچھا یا کتنا ہی خراب، یا

کتنا ہی الوکھا کیوں نہ ہو، پوری غزل نہیں ہوتا۔ اوپر جو اشعار میں نے نقل کیے ہیں ان سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ غزل میں اس طرح کے اشعار کی گنجایش ہے، لیکن ان سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ غزل ایسے ہی اشعار پر مشتمل ہوتی ہے۔ ہاں ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ غزل ایسے اشعار پر بھی مشتمل ہو سکتی ہے۔ سودا، میر اور انشا کی کئی غزلیں ایسی ہیں جنھیں اینٹی غزل کے زمرے میں رکھا جانا چاہیے۔ حامدی کاشمیری نے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ہمارے زمانے میں یگانہ نے کئی غزلیں اینٹی غزل کے انداز میں کہی ہیں۔ اخلاقی یا مذہبی مضامین پر مشتمل غزلیں ذوق اور میر کے یہاں موجود ہیں۔ ان مثالوں کی روشنی میں اقبال کی زیر بحث غزل کو غزل کے طور پر قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں۔ اور نہ اس طرح کی غزلوں کی بنیاد پر ہم یہ دعوا کر سکتے ہیں کہ اقبال نے ہماری غزل کی روایت میں کوئی اضافہ کیا۔

اگر ایسا ہے تو میں نے شروع میں یہ کیوں کہا کہ اقبال کی غزل کے مطالعے کے وقت ہم بعض ایسے مسائل سے دوچار ہوتے ہیں جن کا سامنا ہمیں دوسرے غزل گویوں کے یہاں نہیں کرنا پڑتا؟ اس کی وضاحت کے لیے اصناف سخن کی شعریات پر پچھلے پچاس ساٹھ برس میں جو کام مغرب میں ہوا ہے، اس کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ اس کام میں تین مکاتب فکر کا حصہ ہے۔ سب سے پہلے تو روسی ہیئت پرست (یہاں میں ہیئت پرست کسی برے معنی میں نہیں استعمال کر رہا ہوں) پھر فرانسیسی وضعیاتی نقاد STRUCTURALISTS اور پھر بعد وضعیاتی نقاد جن پر جرمن PHENOMENOLOGY OF READING کا بھی اثر ہے۔ مثال کے طور پر وکٹر شکلاوسکی SHKLOVSKY نے اس بات کی طرف توجہ دلائی کہ کوئی صنف سخن کسی ایک فن پارے میں بند نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی فن پارہ ایسا نہیں ہے جس میں اس کی صنف کے تمام خواص پوری طرح نمایاں ہوں۔ لیکن کسی فن پارے کو دیکھ کر ہم عام طور پر یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ یہ کس صنف کا رکن ہے۔ روسی ہیئت پرستوں کا خیال تھا کہ اصناف کا مطالعہ اس نظام کے باہر ممکن نہیں ہے جس میں اور جس کے ساتھ ان کا باہمی رشتہ ہوتا ہے۔ یعنی ہر صنف کی تعریف اس ربط اور رشتے کی روشنی میں ہونی چاہیے جو اس صنف اور دوسری اصناف کے درمیان ہے، نہ کہ کسی مقررہ فن پارے کی روشنی میں۔ یہ خیال سب سے پہلے یوری ٹائنیاناف TYNIANOV نے پیش کیا تھا۔ اسی تصور کو آگے بڑھاتے ہوئے رومان یاکبسن کا مشہور قول ہے کہ ادبی مطالعے کا مقصود ادب نہیں، بلکہ ادب پن LITERARINESS ہے۔ یعنی وہ کیا چیز ہے جو کسی

مقرر فن پارے کو ادب بناتی ہے۔ اس تصور کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ کوئی کلام غزل ہے کہ نہیں، اس کا تعین صرف ایک غزل یا اس کے چند اشعار کے حوالے سے نہیں، بلکہ دوسری اصناف سے اس کے رشتوں کو لحاظ میں رکھتے ہوئے ہونا چاہیے۔ زویتان ٹاڈاراف TZVETANTODOROV نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ ہر عظیم کتاب دو اصناف کا وجود قائم کرتی ہے، ایک تو اس صنف کا جس کی حدوں کو وہ توڑتی ہے' اور دوسرے اس صنف کا، جو وہ خلق کرتی ہے۔ ٹاڈاراف کا کہنا ہے کہ صرف مقبول عام ادب، مثلاً جاسوسی ناول، کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس صنف کا ہر فرد اپنی صنف کا پورا پورا نمائندہ ہوتا ہے۔ بقول ٹاڈاراف "عام قاعدہ یہ ہے کہ ادبی شاہ کار کسی بھی صنف کا نمائندہ نہیں ہوتا، سوائے اپنی صنف کے۔ لیکن مقبول عام ادب کا شاہ کار "کلیتہً" وہی ہوتا ہے جو اپنی صنف پر بالکل ٹھیک اترتا ہے۔" نئے اصناف کے لیے ضروری نہیں کہ وہ کسی ایسے عنصر کے گرد تعمیر کیے جائیں جو پچھلی صنف کے لیے لازمی رہا ہو۔ ٹاڈاراف کہتا ہے کہ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی تنقید اصناف کی منطقی تقسیم کی ناکام کوشش میں سرگرداں رہی۔ وہ مزید کہتا ہے کہ کسی فن پارے کی صنف کا تعین کرنے میں یہ بات بھی بہت اثر انداز ہوتی ہے کہ خود مصنف نے اسے کس صنف میں رکھا ہے۔ کیونکہ مصنف کی تقسیم ہم پر اثر انداز ہوتی اور ہمیں یہ بھی بتاتی ہے کہ مصنف اس فن پارے میں ہم سے کس طرح کا ذہنی استجابت MENTAL RESPONSE چاہتا ہے۔ جیسا کہ جاناتھن کلر JONATHAN CULLER نے کہا ہے، صنف کا تصور قاری کے ذہن میں ایک معیار یا ایک توقع پیدا کرتا ہے، اور اس معیار یا توقع کے ذریعہ قاری کو متن کا سامنا کرنے میں رہنمائی حاصل ہوتی ہے۔ کتاب کے سرورق پر "ناول"، "افسانہ"، "غزل" وغیرہ لکھا ہوا دیکھ کر ایک طرح قاری کے ذہن کی PROGRAMMING ہو جاتی ہے اور فن پارے کے ابعاد کو گرفت میں لانا اس کے لیے نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔ کلر نے خوب کہا ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ المیہ اور طربیہ کا وجود ہے، اس وجہ سے نہیں کہ ان کے محتویات میں کوئی نمایاں فرق ہوتا ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ وہ ہم سے الگ الگ طرح کے مطالعے کا تقاضا کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ اقبال نے اردو غزل کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کیا، کیونکہ اخلاقی، فلسفیانہ، بلند آہنگ لہجے والے مضامین تو اردو غزل میں پہلے سے موجود تھے، لیکن پھر بھی انھوں نے غزل کی صنف کو ایک نیا موڑ ضرور دیا، اس معنی

میں انھوں نے اپنی غزل جن عناصر کے گرد تعمیر کی وہ ان سے پہلے کی غزل کا لازمی حصہ نہ تھے۔ ان عناصر کو مرکزی یا تقریباً حیثیت دینے کی وجہ سے اقبال نے یہ بات ثابت کر دی کہ کوئی صنف سخن کسی ایک فن پارے میں بند نہیں ہوتی۔ انھوں نے غزل اور نظم کے رشتوں، غزل اور قصیدے کے رشتوں میں تبدیلی پیدا کی اور ہمیں ان مسائل پر از سرِ نو غور کرنے کا موقع فراہم کیا۔ اقبال نے ہمیں اس بات سے آگاہ کیا کہ غزل اور قصیدے کے درمیان کوئی ایسی حد فاصل نہیں جسے واجب و لازم سمجھا جائے۔ لہٰذا اقبال کی غزل کا مطالعہ کرتے وقت پہلی مشکل تو یہ پیش آتی ہے کہ ہمیں غزل اور قصیدہ، دونوں کے بارے میں اپنے تصورات پر نظر ثانی کرنی پڑتی ہے۔ اقبال کی شروع کی غزلوں پر داغ کے اثر کا مفروضہ ہم لوگوں نے صرف اسی لیے عام کیا ہے کہ اقبال نے غزل کے نام نہاد لہجے سے جس طرح انحراف کیا اس کے لیے کوئی جواز اور کوئی نقطۂ آغاز تلاش ہو سکے۔ ہم لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ "بانگِ درا" میں اقبال کی پہلی غزل ع نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی، نہیں ہے، بلکہ گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ ہے۔ اور یہ غزل داغ کے لہجے اور مضامین سے قطعی متغائر ہے۔ لہٰذا اقبال کی غزل کے مطالعہ میں پہلا مسئلہ جس سے ہم دو چار ہوتے ہیں، وہ یہ ہے کہ اس کا سلسلہ کسی بھی اسکول پر منتہی نہیں ہوتا، لیکن اس میں کوئی ایسی بات بھی نہیں ملتی جسے ہم اردو غزل کی روایت سے قطعاً خارج قرار دیں۔ یعنی یہ غزل ہمیں اردو غزل کی روایت پر از سرِ نو غور کرنے پر مجبور کرتی ہے۔

ہماری غزل کی روایت کے محاکمے میں خلط مبحث کی زیادہ تر ذمہ داری امداد امام اثر، آزاد اور حالی پر ہے۔ اثر میں تو تنقیدی شعور بہت کم تھا، حالی پر اصلاحی جوش غالب تھا، لیکن محمد حسین آزاد میں تاریخی شعور کی کمی تھی۔ اور چونکہ محمد حسین آزاد کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ قدم اصولوں کے مزاج داں تھے، اس لیے ان کے خلط بحث نے اس معاملے کو حالی اور اثر سے زیادہ نقصان پہنچایا۔ آزاد کا خیال تھا کہ شعر کے اسالیب اور شاعری کی روایت میں کوئی فرق نہیں۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ روایت دراصل وہ ڈھانچا ہوتی ہے جس کے گرد اسلوب تیار کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اسلوب بدلنے سے ڈھانچا نہیں بدلتا۔ دوسری غلطی ان سے یہ ہوئی کہ انھوں نے ان چیزوں کو بھی متروک و منسوخ سمجھ لیا جو دراصل رائج تھیں۔ چنانچہ غلام مصطفیٰ خاں یکرنگ کے چند شعر نقل کر کے وہ کہتے ہیں۔" خدا جانے ان باتوں کو سن کر ہمارے شائستہ زمانے کے لوگ کیا کہیں گے۔ کچھ تو پروا بھی نہ کریں گے اور کچھ واہیات کہہ کر کتاب بند

کر دیں گے . . . . میرے دوستو غور کے قابل تو یہ بات ہے کہ آج جو تمھارے سامنے ان کے کلام کا حال ہے، کل اوروں کے سامنے یہی تمھارے کلام کا حال ہونا ہے۔ ایک وقت میں جو بات مطبوع خلائق ہو، یہ ضروری نہیں کہ دوسرے وقت میں بھی ہو۔" اس کے پہلے، پرانی زبان کا ذکر کرتے ہوئے آزاد کہتے ہیں: "آج اس وقت کی زبان کو سن کر ہمارے ہم عصر ہنستے ہیں۔ لیکن یہ ہنسی کا موقع نہیں، حوادث گاہ عالم میں ایسا ہی ہوا ہے اور ایسا ہی ہوتا رہے گا۔ آج تم ان کی زبان پر ہنستے ہو، کل ایسے لوگ آئیں گے کہ وہ تمھاری زبان پر ہنسیں گے۔" اس طرح کے خیالات پر وکٹوریائی عہد کے اس مفروضے کی غلط پرچھائیں ہے کہ ہر نیا خیال ہر پرانے خیال سے بہتر ہوتا ہے۔ وکٹوریائی مفکروں نے بھی اس مفروضے کو زبان اور اسلوب اور روایت پر جاری نہیں کیا تھا۔ لیکن ان کے ہندستانی زلہ رباؤں نے اسے یہاں بھی جاری کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لوگوں نے سمجھا روایت بدلتی رہتی ہے اور ہر نئی روایت ہر پرانی روایت کو منسوخ کرتی ہے۔ اس غلط خیال کی روشنی میں ہم لوگوں نے اردو غزل کی روایت سے وہ غزل مراد لی جو اقبال کے فوراً پہلے رائج تھی۔ اور پھر یہ نتیجہ نکالا کہ اقبال کی غزل ہماری روایت سے منحرف ہے۔ حالانکہ اقبال کا انحراف صرف اتنا تھا کہ جو موضوعات اور لہجے پرانی غزل میں رائج تھے، لیکن انھیں مرکزی عنصر کی اہمیت حاصل نہ تھی، اقبال نے انھیں مرکزی عنصر کی طرح برتا۔ مثلاً غزل میں عربی فقرے ڈالنا اور قرآن کے حوالے دینا اقبال کی ایجاد نہیں۔ لیکن ان چیزوں کو احساس یا تجربے کے اظہار کے بجائے فکر کے اظہار کے لیے استعمال کرنا، جو متقدمین کے یہاں کہیں کہیں نظر آتا ہے، اقبال کے یہاں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چار شعر کی بلا مطلع غزل جو میں نے اوپر "بانگ درا" کے حوالے سے نقل کی ہے۔ اس صفت سے متصف نظر آتی ہے۔

لیکن اقبال کی غزل کا مطالعہ جس دوسری مشکل سے ہمیں دو چار کرتا ہے، اس کا تصفیہ اتنی آسانی سے نہیں ہو سکتا۔ میں نے اوپر کہا ہے کہ یہ بات بہت اہم ہے کہ مصنف اپنی تصنیف کو کس صنف میں رکھتا ہے، کیونکہ اس سے آپ کو مصنف کی طرف سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ وہ آپ سے اس تصنیف کے بارے میں کس قسم کے RESPONSE کی توقع کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ایک حیران کن صورت حال سامنے آتی ہے۔ بڑے غزل گو کی حیثیت سے اقبال کی شہرت جس کلام پر ہے وہ تقریباً سارے کا سارا "بال جبریل" میں ہے۔ ان میں سے

بعض حسب ذیل ہیں :۔

۱۔ میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
۲۔ اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
۳۔ گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
۴۔ اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد
۵۔ پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
۶۔ اپنی جولاں گاہ زیر آسماں سمجھا تھا میں
۷۔ وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
۸۔ عالم آب و خاک و باد سر عیاں ہے تو کہ میں
۹۔ پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
۱۰۔ ہر چیز ہے محو خود نمائی
۱۱۔ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
۱۲۔ حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے

ان میں سے ایک تا پانچ "بال جبریل" کے پہلے حصے میں ہیں اور چھے تا بارہ دوسرے حصے میں۔ پہلے حصے سے میری مراد ہے شروع کا وہ کلام جس پر ایک تا سولہ نمبر پڑے ہیں۔ اور دوسرے حصے سے میری مراد ہے نمبر سولہ کے فوراً بعد کا وہ کلام جو سنائی والے قصیدے (نظم/غزل؟) سے شروع ہوتا ہے اور جس پر پھر ایک نمبر سے شروع ہو کر ۶۱ تک نمبر پڑے ہیں۔ ان میں کسی پر "غزل" کا عنوان نہیں دیا گیا ہے۔ بلکہ پوری "بال جبریل" میں کوئی بھی کلام ایسا نہیں ہے جس پر غزل کا عنوان قائم کیا گیا ہو۔ ایسا نہیں ہے کہ اقبال عنوان دینا بھول گئے ہوں۔ کیونکہ اس کلام کے علاوہ، جس پر صرف نمبر ہیں، "بال جبریل" کے ہر مشمول پر "قطعہ"، "رباعی" یا نظم کا عنوان لکھا ہوا ہے۔ صرف دو "رباعیاں" ایسی ہیں جو حصۂ اول کے نمبر دو اور نمبر پانچ کے نیچے بلا عنوان درج ہیں۔

یہاں میں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ اپنے جس کلام کو اقبال نے رباعی کہا، وہ رباعی ہے کہ نہیں۔ فی الحال مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ "بال جبریل" کے جس کلام میں سے ہم اقبال کی غزلیں برآمد کرتے ہیں، ان پر اقبال نے غزل کا عنوان نہیں دیا ہے۔ مزید یہ کہ انھوں

نے اپنی تمام "رباعیات" پر رباعی کا عنوان لگایا ہے، سوائے ان دو کے جو نمبر دو اور نمبر پانچ کے نیچے درج ہیں۔ میرا خیال ہے میں یہ فرض کرنے میں حق بجانب ہوں کہ ایک تا سولہ اور پھر ایک تا اکسٹھ نمبر شدہ کلام کے بارے میں اقبال کا خیال تھا کہ اسے غزل کی طرح نہ پڑھا جائے۔ حصہ اول کا نمبر پانچ تو غزل کی ہیئت میں بھی نہیں ہے، کیونکہ اس کا آخری شعر ہے

کانٹا وہ دے کہ جس کی کھٹک لازوال ہو
یارب وہ درد جس کی کسک لازوال ہو

بقیہ اشعار کی زمین میں نہیں ہے اور مطلع کی ہیئت میں ہے۔ اس کے بعد جو رباعی درج ہے وہ حسب ذیل ہے

دلوں کو مرکز مہر و وفا کر
حریم کبریا سے آشنا کر
جسے نان جویں بخشی ہے تو نے
اسے بازوے حیدر بھی عطا کر

اوپر کے اشعار سے اس کا ربط ظاہر ہے۔ لہٰذا میرا خیال یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں نمبر پانچ کے تحت درج شدہ اشعار اور یہ رباعی دونوں مل کر ایک نظم بناتے ہیں، نہ وہ اس سے الگ ہے اور نہ یہ اس سے الگ ہے۔ ممکن ہے اقبال کا یہ عندیہ ان کے تحت شعور میں رہا ہو، لیکن یہ بات تو ظاہر ہے کہ ایسی نظم کو، جو غزل کی ہیئت ہی میں نہیں ہے، اقبال نے غزل نہ سمجھا ہوگا۔ اور چونکہ صرف دو نمبر ایسے ہیں جن کے نیچے ایک ایک رباعی درج ہے؛ اور ان کے علاوہ ہر رباعی پر "رباعی" کا عنوان لکھا ہوا ہے، اس لیے ہمیں یہ غور کرنا چاہیے کہ اقبال نے یہ رباعیاں ان ہی جگہوں پر، اور بلا عنوان کیوں درج کیں؟ نمبر پانچ کے بارے میں تو میں عرض کر چکا ہوں کہ اس کی رباعی اور دیگر اشعار میں مضمون کا ربط ہے، لہٰذا دونوں ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ اب نمبر دو کو دیکھیے۔ اس کا مطلع ہے

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

سب اشعار میں اس قدر ربط ہے کہ غزل مسلسل یا نظم کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ سب میں خدا کے ساتھ ایک عاشقانہ مجوبانہ CHALLENGE کا رویہ ہے۔ اس کے نیچے رباعی حسب ذیل

ہے ہے ؎

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے بتا کیا تو مرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم بخیلی ہے یہ رزاقی نہیں ہے

اس کا بھی ربط اوپر گزرنے والے اشعار سے ظاہر ہے۔ اس لیے یہاں بھی ہیں یہ فرض کرنے میں حق بجانب ہوں کہ اقبال کی نظر میں بزدو کے اشعار اور یہ رباعی مل کر ایک مکمل نظم بناتے ہیں۔

دوسرے حصے میں پہلا نمبر سنائی والی مشہور نظم (قصیدہ؟ غزل؟) ہے۔ اقبال اس کے بارے میں لکھتے ہیں۔ "یہ چند افکار پریشاں، جن میں حکیم ہی کے ایک مشہور قصیدے کی پیروی کی گئی ہے' اس روز سعید کی یادگار میں سپرد قلم کیے گئے۔ ؏ ما از پئے سنائی و عطار آمدیم" یہ بات غور کرنے کی ہے کہ اگرچہ لہجے اور مضامین کے اعتبار سے اس تحریر میں اور اقبال کی ان تحریروں میں کوئی خاص فرق نہیں، جنھیں ہم غزل کہتے ہیں، اور اس تحریر میں بھی اشعار اسی طرح بے ربط ہیں جس طرح غزل میں ہوتے ہیں، لیکن اقبال نے اسے قصیدہ، غزل، نظم کچھ بھی کہنے سے گریز کیا ہے، صرف نمبر ایک ڈال دیا ہے۔ لہٰذا اگر ہم اس حصے کی دوسری تحریروں کو غزل کہتے ہیں تو ہمیں اس منظومے کو بھی غزل کہنا ہوگا۔ اور اگر ہم اس منظومے کو غزل نہیں کہتے تو اقبال کے عندیے کی روشنی میں بقیہ نمبروں کو بھی غزل کہنا ذرا مشکل ہی معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات بھی ملحوظ خاطر ہے کہ اقبال نے "زبور عجم" میں بھی منظومات پر صرف نمبر لگائے ہیں، اور ہم انھیں غزل فرض کرتے ہیں' حالانکہ "زبور" کے مشمولات میں مندرجہ ذیل چیزیں ایسی ہیں جو غزل کے دائرے میں مشکل ہی سے آئیں گی۔ حصۂ اول میں نمبر ایک صرف ایک شعر ہے۔ نمبر ۲۸، ۴۰ اور ۴۳ صرف دو دو شعر ہیں۔ حصۂ دوم میں نمبر ایک، دو، سات، ۴۱، ۶۰، ۴۶ اور ۴۷ صرف دو دو شعر ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ حصۂ اول میں نمبر ۱۹ اور ۷۴ اور حصۂ دوم نمبر ۱۸، ۱۹، ۳۰ اور ۶۵ نظمیں ہیں۔ ان میں سے کسی پر عنوان نہیں ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ کتاب میں عنوان سرے سے نہیں ہیں۔ اولین دو منظومات پر بالترتیب حسب ذیل عنوان ہیں (۱) "بخوانندۂ کتاب زبور" اور "دُعا"۔

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اقبال نے اگر "زبور" کے دیگر مشمولات پر کوئی عنوان نہیں دیا، اور غزل نما نیز نظم نما ہر طرح کے کلام کو صرف نمبر کے ذریعہ الگ کیا، لیکن دو مشمولات پر عنوان

دیا، تو ظاہر ہے کہ اقبال کی نظر میں نظم اور غزل کا فرق بے معنی تھا یا وہ اس کلام کو بھی، جسے ہم غزل کی طرح پڑھتے ہیں، نظم کی طرح پڑھا جانا پسند کرتے تھے۔

"بال جبریل" کی ایک مشہور نظم "زمانہ" میں اس صورت حال کا ایک اور پہلو نظر آتا ہے۔ نظم کے پہلے پانچ شعر آپس میں مربوط ہیں اور عنوان سے مطابقت رکھتے ہیں۔ چھٹے شعر میں "مغربی افق" کا ذکر آتا ہے، جس کا موضوع سے کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا ؎

شفق نہیں مغربی افق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوع فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ

لیکن چونکہ شعر میں "طلوع فردا" اور "دوش و امروز" کا بھی ذکر ہے، اس نے اسے کھینچ تان کر موضوع سے متعلق قرار دیا جا سکتا ہے۔ اصل مشکل اگلے شعر سے پیدا ہوتی ہے جب مغربی تہذیب کی تنقید اور اس کے زوال کی پیشین گوئی شروع ہوتی ہے۔ جو نظم کہ وقت کا فلسفہ یا وقت کی اصلیت پر بعض تصورات کے بیان سے شروع ہوئی تھی، اب عہد حاضر کے ایک مسئلے کی طرف مڑ جاتی ہے جس کا نفس موضوع سے کوئی تعلق نہیں۔ اور اس کا آخری شعر ان دونوں معاملات سے بالکل الگ کسی مرد درویش (شاید اقبال) کی ثنا کرتا ہے؛ اور وہ بھی اس انداز میں، کہ یہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ زمانہ، جو بقیہ تمام اشعار کا متکلم تھا، اس شعر کا بھی متکلم ہے کہ نہیں ؎

ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے
وہ مرد درویش جس کو حق نے دیئے ہیں انداز خسروانہ

اس منظومے پر اگر "زمانہ" عنوان نہ ہوتا تو اسے غزل فرض کرنے میں کسی کو کوئی مشکل نہ ہوتی۔ یہی حال "لالۂ صحرا" کا ہے، جس کے اشعار میں ربط ثابت کرنے کے لیے قاری کو پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں اور کلیم الدین صاحب کو کہنے کا موقع ملتا ہے کہ اقبال کو مربوط نظم کہنے کا فن نہ آتا تھا۔ لیکن اب تک جو شواہد بیان ہوئے ان کی روشنی میں میں یہ سمجھتا ہوں کہ اقبال کو نظم اور غزل میں امتیاز کی چنداں فکر نہ تھی۔ یا پھر یہ کہا جائے کہ اقبال اپنے بعض منظومات کے بارے میں یہ چاہتے تھے کہ انھیں نظم اور غزل دونوں سمجھا جائے، یا انھیں نظم اور غزل سے مختلف کوئی تیسری چیز سمجھا جائے۔ یہاں ٹاڈراف کا قول پھر یاد آتا ہے کہ بڑی تخلیق دراصل دو اصناف کا وجود ثابت کرتی ہے؛ ایک تو اس صنف کا، جس کی حدوں کی وہ شکست و ریخت کرتی ہے، اور دوسرا اس صنف کا، جو وہ خلق کرتی ہے۔

"ضربِ کلیم" میں اقبال نے عنوان کا التزام رکھا ہے۔ لیکن جن منظومات پر انھوں نے "غزل" لکھا ہے، ان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے جان بوجھ کر نظم نما غزلوں پر غزل کا عنوان لگایا ہے۔ صرف پانچ غزلیں ہیں اور مشہور ترین غزل سب سے آخر میں ہے ؎

دریا میں موتی اے موجِ بے باک ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

ان میں وہ انکشافی لہجہ نہیں ہے جو "بالِ جبریل" کے اکثر نمبروں میں ہے۔ لیکن انکشافی لہجہ تو "ضربِ کلیم" ہی میں نہیں ہے۔ ہاں "ضربِ کلیم" کے اسلوب کی شدید جبر رسی ECONOMY یہاں بھی نمایاں ہے۔ "محرابِ گل افغان کے افکار" میں پھر نمبر ہیں، اور ان میں بھی بعض منظومات غزل کی ہیئت میں ہیں۔ اگر "بالِ جبریل" کے ان نمبروں کو جو غزل کی ہیئت میں ہیں، غزل فرض کیا جائے تو سنائی والے منظومے کے علاوہ "محراب" کے بھی بعض منظوموں کو غزل فرض کرنا ہوگا۔ یہی عالم "ارمغانِ حجاز" میں شامل "ملا زادہ ضیغم لولابی کا بیاض" کے مشمولات کا ہے۔

اقبال میں جہاں بہت سی بڑائیاں ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ ان کے بارے میں کوئی قاعدہ نہیں بنایا جا سکتا۔ بلکہ قاعدہ تو بن سکتا ہے لیکن اس سے قاری کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ اس معاملے میں وہ میر اور شیکسپیئر کے ساتھ ہیں۔

(۱۹۸۵)

انداز گفتگو کیا ہے

استفہام بیسویں صدی کا مزاج ہے۔ غالب جس تہذیب کے پروردہ تھے اس میں علم کو خدا کا نور کہا جاتا تھا، ایسا نور جو انشراح قلب پیدا کرتا ہے۔ انشراح قلب کے بعد وسوسہ اور استفہام اور شک ختم ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا مشرقی تہذیب میں علم کا ادب یہ تھا کہ اسے کشف کے مرتبے پر رکھا جائے، سوالات اٹھانے کے بجائے حجابات اٹھنے کا انتظار کیا جائے۔ چونکہ ہر شخص سالک ہے اس لیے اسے رہبر کی ضرورت ہے۔ اور رہبر کے اتباع کی پہلی شرط یہ ہے کہ اس کی ہر بات بے چون وچرا تسلیم کی جائے۔ چنانچہ مولانا اشرف علی تھانوی اپنی کتاب "آداب زندگی" میں عربی کا ایک شعر نقل کرتے ہیں ؎

طرق العشق کلہا آداب

ادبوا النفس ایہا الاصحاب

اور آداب المرید کے ذکر میں لکھتے ہیں کہ اگر وہ شیخ کو بظاہر غلط کام کرتے ہوئے دیکھے تو بھی اس کی نسبت سوئے ظن نہ رکھے۔ مرید کو چاہیے کہ وہ اپنے شیخ کی تعلیمات کو پورا پورا قبول کرے۔ حافظ اس بات کو بہت پہلے کہہ چکے تھے ؎

بہ مے سجادہ رنگین کن گرت پیر مغاں گوید

کہ سالک بے خبر نبود ز راہ و رسم منزلہا

استفہام کے بجائے تقلید اور کشف کے ذریعہ علم حاصل کرنے کی روایت مغرب میں بھی اٹھارویں صدی تک کم وبیش باقی تھی۔ جب الکزنڈر پوپ شعرا کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ فطرت کا اتباع کریں تو لفظ

"فطرت" سے اس کی مراد ہوتی ہے وہ انسانی عوامل و کوائف جو ارسطو اور افلاطون کی کتابوں میں مذکور ہیں۔ عرب فلسفیوں اور مغربی مفکروں دونوں کو اپنے اپنے وقت میں اس مسئلے کا سامنا کرنا پڑا تھا کہ مذہبی تعلیمات اور سائنسی انکشافات میں ہم آہنگی کیونکر پیدا ہو؟ ابن رشد نے امام غزالی کی رائے کو رد کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ مذہبی تعلیمات کی سچائی اور طرح کی ہوتی ہے اور سائنسی انکشافات کی سچائی اور طرح کی۔ ابن رشد کے کچھ بعد عرب یہودی فلسفی موسیٰ بن میمون نے کہا کہ مذہبی تعلیمات کی حقانیت فلسفہ کی رو سے نہیں ثابت ہو سکتی۔ فلسفیانہ حقائق سب کے حصے اور دسترس میں آسکتے ہیں، لیکن آداب زندگی کے طور پر بعض مذاہب کو بعض سے بہتر قرار دیا جا سکتا ہے۔ مغرب میں یہ خیال عرصے تک عام رہا کہ وہ سائنسی انکشافات جو مذہب سے متصادم ہوں، مبنی بر حق نہیں۔ نیوٹن نے اپنی عمر کے آخری تیس سال قدیم و جدید عہد ناموں کی صوفیانہ اور اسراری تفسیر و توجیہہ میں گزارے، کہ کسی طرح سائنس اور مذہب کو یکجا کیا جا سکے۔

اٹھارویں صدی ختم ہوتے ہوتے مغرب میں یہ بات عام ہونے لگی کہ سائنس اور فلسفہ کا کام سوال اٹھانا ہے، چاہے ان سوالات کے باعث عقائد پر ضرب پڑے۔ فرانس اور جرمنی اور انگلستان کی رومانی تحریک اس تصور سے متاثر تھی اور کائنات کی انفرادی تعبیر کو شاعر کا بنیادی حق جانتی تھی۔ اس طرح ادب کی دنیا میں بھی نئے نئے اور بنیادی سوالات اٹھنے لگے کہ یہ کائنات کیوں ہے؟ اور اس کی بنیاد حق و انصاف پر ہے کہ نہیں؟ اور اگر نہیں تو کیوں نہیں؟ ان سوالات کا براہ راست انعکاس GERARD MANLEY HOPKINS کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ لیکن ہاپکنز چونکہ راسخ العقیدہ کیتھولک تھا، اس لیے وہ ان سوالوں کے جواب میں فضل خداوندی کی بھیک مانگتا ہے۔ ایک سانیٹ میں وہ کہتا ہے کہ خدایا، میرا پوچھنا شاید غلط ہو، لیکن میری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ تیری دنیا میں غلط ہی لوگ کیوں پھلتے پھولتے ہیں۔ لیکن وہ اس سوال کو اپنے عقیدے کی کمزوری سے تعبیر کرتا ہوا نظر آتا ہے، اور سانیٹ کو اس دعا پر ختم ہے کہ اس کی روحانی جڑیں جو خشک ہو گئی ہیں ان پر فضل باری کی بارش ہو:

MINE O LORD OF LIFE,SEND MY ROOTS RAIN

بیسویں صدی میں فضل GRACE کا تصور یا اس کی توقع ختم ہونے لگتی ہے، اور اس اعتبار سے سوالات بھی بڑھنے لگتے ہیں۔ ہارڈی اپنی طویل ڈرامائی نظم THE DYNASTS (مطبوعہ ۱۹۱۵)

ہیں ایک کائناتی قوت کا ذکر کرتا ہے جو ہر چیز کا مبدا ہے ، لیکن وہ ہوش و شعور سے بالکل عاری ہے اور "کیوں ؟" اور "کہاں سے ؟" جیسے سوالات کی پروا نہیں کرتی UNWEETINGWHY OR WHENCE) اسی زمانے میں ایک نسبتاً کم اہم شاعر JAMES'ELROY FLECKR کی ڈرامائی نظم "حسن" میں ایک کردار کہتا ہے کہ "خدائے اعظم چاہے مجھے جلا کر خاک کر ڈالے ، لیکن میں چیخ چیخ کر پوچھوں گا ، یہاں تک کہ وہ جواب دینے پر مجبور ہو جائے ۔کیوں ؟ کیوں ؟ کیوں ؟" بیسویں صدی کے مبصروں نے اس مصرعے کو بیسویں صدی کے مزاج کی کلید سے تعبیر کیا ہے اور کہا ہے کہ اس طرح کی تحریر اس سے پہلے ممکن نہ تھی ۔

غالب کی تہذیب اور ان کا زمانہ دونوں بڑی حد تک ازمنۂ وسطیٰ کا مزاج رکھتے تھے ۔ تقلید کے بجائے سوال اٹھانے ، اور کشف سے زیادہ استفہام کو انکشاف حقیقت کے لیے استعمال کرنے کی جو نئی روایت مغرب میں ان دنوں شکل پذیر ہو رہی تھی ، اس کا ابھی ہماری تہذیب میں نہ تھا ، خود غالب کہتے ہیں ؂

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

یعنی ادراک معتبر نہیں ہے ، کشف معتبر ہے ۔ لیکن غالب نے انکشاف حقیقت کے لیے تقلید و کشف کو ہمیشہ کافی نہیں پایا ۔ وہ ہمارے پہلے شاعر ہیں جو کثرت سے سوال پوچھتے ہیں ، اور نئے نئے سوال پوچھتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے ذہن نے شروع سے ہی انھیں کھلے دل سے قبول کیا ۔

میں یہ نہیں کہتا کہ غالب نے کشف و الہام کے ذریعہ حاصل شدہ علم کو تشکیک کی میزان پر تولا اور اسے ناکافی پایا ۔ مجھے اس سوال سے کوئی دلچسپی نہیں کہ غالب کا فلسفہ کیا تھا ۔ مجھے اس بات میں بھی شک ہے کہ غالب کے پاس کوئی فلسفہ یا کوئی منضبط فکر تھی بھی کہ نہیں ۔ لیکن مجھے اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک طرح سے وہ FUTURIST (استقبال پرست) تھے ۔ مغرب میں استقبال پرستی کی تحریک غالب کے مرنے کے بہت بعد شروع ہوئی ، لیکن روس اور اٹلی دونوں ملکوں میں ، جہاں اس تحریک کو چند سال تک بہت فروغ رہا ، ہم استقبال پرستوں کو اس فکر میں سرگرداں دیکھتے ہیں کہ جدید عہد کی مشینی زندگی کو فن میں کس طرح داخل کیا جائے ۔ دونوں ملکوں کے استقبال پرست قدیم فن و فلسفہ کو جدید سائنس اور TECH NOLOGY کے مقابلے میں کم قیمت سمجھتے ہیں ۔ پھر غالب کو دیکھیے

جو سرسید کو مشورہ دیتے ہیں کہ بھائی پرانی عمارتوں اور لوگوں کا ذکر لاحاصل ہے، انگریزوں کو دیکھو کہ وہ بجلی کی لہروں کے ذریعہ پیغام رسانی کرتے ہیں اور دھوئیں کے زور پر لوہے کے جہازوں کو سمندر کے سینے پر دوڑاتے ہیں۔ غالب کے اس نظریے کو انگریز پرستی پر محمول کرنا غلط ہوگا، کیونکہ وہ اپنی شاعری میں بھی، لاشعوری طور پر سہی، لیکن بے شک وشبہہ فکر واحساس کے ان دھاروں سے آشنا معلوم ہوتے ہیں جو جدید مغرب میں جاری وساری تھے اور جن کا اس وقت ان کے ماحول میں کوئی ذکر نہ تھا۔ غالب کا رویہ استقبال پرستوں کے REVERENCE FOR THE MACHINE کے رویے سے قریب نظر آتا ہے۔

غالب کے یہاں ہمیں دو طرح کے سوال بنیادی نوعیت کے ملتے ہیں۔ ایک کا تعلق کائنات کی اصل سے ہے اور ایک کا تعلق انسان اور کائنات میں اس کے وجود سے۔ میر کے یہاں انسان اور کائنات میں ایک ہم آہنگی تھی، اگرچہ وہ ہم آہنگی بہت بڑی قربانی اور خون جگر کے کئی دریا عبور کرکے حاصل ہوئی تھی ؎

مجلس آفاق میں پروانہ ساں
میر بھی شام اپنی سحر کر گیا

چاہے جس سمت سے تمثال صفت اس میں درآ
عالم آئینے کے مانند دربازہے ایک

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس گلشن کو ٹک
آہ بھی سرو گلستاں شکست رنگ ہے

غالب کے تجربے میں کئی ایسے مقام آتے ہیں جہاں کائنات کی اصل اور کائنات میں انسان کے وجود کے بارے میں الجھنیں پیدا ہونے لگتی ہیں۔ غالب ان الجھنوں کو حل نہیں کر پاتے، شاید اس وجہ سے کہ ان کا صوفیانہ مزاج بہت پختہ نہیں ہے، لہٰذا ان کو کشف پر اعتبار نہیں، یا شاید اس وجہ سے کہ وہ غیر تقلیدی ذہن رکھتے ہیں اور سوالوں کے جواب خود ہی فراہم کرنا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں صورتیں ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ کامیو نے کہا ہے کہ ہمارے قبل کے ادیب اگر شک کرتے بھی تھے تو محض اپنی قوت وصلاحیت پر۔ آج ہم لوگ اپنے فن کے معنی اور خود اپنے وجود پر شک کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی ذہنی منہاج پر چلنے والے کو سب سے زیادہ اس بات کا احساس ہوگا کہ وہ المیات کے عہد TRAGIC AGE میں جی رہا ہے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

کوہ کے ہوں بار خاطر گر صدا ہو جایئے
بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جایئے

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

جس شخص نے سر دیوان وہ مطلع رکھا ہو جس میں پورے نظم کائنات پر ایک طنزیہ سوال ہو اس کی فکر کا منشور استفہام سے عبارت ہو تو کیا عجب ہے ؎

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

اس انداز فکر پر حاشیے کے طور پر یہ دو شعر ہیں۔ ایک میں استفہام نہیں ہے، لیکن ان میں سوالوں کے جواب پنہاں ہیں ؎

فنا کو عشق ہے بے مقصداں حیرت پرستاراں
نہیں رفتار عمر تیز رو پابند مطلب ہا

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

ان چند مختصر خیالات کے بعد میں کلام غالب میں انشائیہ اسلوب اور اس میں استفہام کے عمل دخل کے تعلق سے کچھ اشعار کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ مندرجہ بالا بحث کا تعلق غالب کی فکر اور ان کے تصور حیات سے ہے۔ آگے جو بحث آئے گی اس کا تعلق شعر کے نحوی اور معنوی نظام سے ہے۔

(۲)

ہمارے علمائے بلاغت نے بیان کی دو قسمیں قرار دی ہیں۔

(۱) خبریہ (۲) انشائیہ

خبریہ بیان وہ ہے جس کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم لگ سکے۔ مثلاً:

آج بارش ہوگی۔
دلّی ایک شہر ہے۔

کل سورج نہیں نکلا۔

یہ تینوں ہی بیان ایسے ہیں کہ ان کو جھوٹ یا سچ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس بات سے بحث نہیں کہ یہ بیانات دراصل جھوٹے ہیں کہ سچے ہیں۔ بحث صرف اس بات سے ہے کہ اصولی طور پر کوئی شخص ان تینوں بیانات کو جھوٹ یا سچ قرار دے سکتا ہے۔ یعنی ہر سہ بیانات کے ذریعہ ہمیں کوئی اطلاع فراہم ہوتی ہے، اور اس کو ہم سچ یا جھوٹ کی سطح پر معرض بحث میں لا سکتے ہیں۔

انشائیہ بیان وہ ہے جس کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم نہ لگ سکے۔ مثلاً

(۱) یہ کتاب کس کی ہے؟

(۲) مجھے جانے دو۔

(۳) کاش تم وہاں ہوتے۔

ان بیانات پر جھوٹ یا سچ کا حکم نہیں لگ سکتا کیونکہ ان میں کوئی اطلاع نہیں دی گئی ہے۔ بلکہ ان کے ذریعہ اطلاع حاصل ہونے یا کسی نتیجے کے وقوع پذیر ہونے کا امکان ہے۔ لہٰذا ان بیانات کے نتیجے میں جو بیانات حاصل ہوں گے، ان پر جھوٹ یا سچ کا حکم لگنا ممکن ہوگا۔ مثلاً

یہ کتاب کس کی ہے؟ جواب: کسی کی بھی نہیں ہے۔

مجھے جانے دو۔ جواب: تم نہیں جا سکتے۔

کاش تم وہاں ہوتے۔ جواب: میرا وہاں ہونا ممکن نہیں تھا۔

یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان بیانات کے جواب میں جو بیانات حاصل ہوں، ان پر بھی جھوٹ یا سچ نہ حکم لگ سکے۔ مثلاً

یہ کتاب کس کی ہے؟ جواب: تمھیں اس سے کیا غرض؟

مجھے جانے دو۔ جواب: تمھیں یہاں سے بھلا کون جانے دے گا؟

کاش تم وہاں ہوتے۔ جواب: کاش میں وہاں ہوتا۔

یعنی انشائیہ بیان کے جواب میں، یا اس کے نتیجے میں، خبریہ بیان بھی حاصل ہو سکتا ہے اور دوبارہ انشائیہ بیان بھی حاصل ہو سکتا ہے۔ اسی طرح، خبریہ بیان کے جواب میں بھی دونوں طرح کے بیان، خبریہ اور انشائیہ حاصل ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا بیانات وضع کرنے کی

حد تک دونوں میں ایک ہی طرح کے امکانات ہیں۔ پھر بھی علمائے بلاغت نے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان سے بہتر اور لذیذ تر قرار دیا ہے۔ لیکن چونکہ انھوں نے انشائیہ کو خبریہ پر ترجیح ہونے کی وجوہ نہیں بیان کی ہیں، اس لیے ان کی بحث ادھوری رہ گئی ہے۔ طباطبائی نے اپنی شرح میں جگہ جگہ غالب کی تحسین میں کہا ہے کہ وہ انشائیہ بیان استعمال کرتے ہیں، اور یہ کہ خبر کے مقابلے میں انشا لذیذ تر ہوتی ہے۔ لیکن بعد کے نقادوں نے غالب کی اس خوبی کا ذکر بہت کم کیا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ خبریہ پر انشائیہ کی برتری کے ثبوت کے لیے مناسب استدلال مہیا نہ تھا۔ لہٰذا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس بحث کو مکمل کیا جائے اور ثابت کیا جائے کہ خبریہ کے مقابلے میں انشائیہ بیان بہتر ہے۔

سب سے پہلی بات تو غور کرنے کی یہ ہے کہ انشائیہ بیان کی جو مثالیں میں نے اوپر پیش کی ہیں ان کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ بیانات جو استفہامی، امریہ یا تمنائی ہوں، ان کو انشائیہ بیان کہا جائے گا۔ اظہار کے ان تینوں اسالیب میں یہ بات مشترک ہے کہ ان کی TRUTH VALUE معرض بحث میں نہیں آتی۔ خبریہ بیان میں یہ بات ہمیشہ معرض بحث میں رہتی ہے کہ اس میں TRUTH VALUE ہے کہ نہیں۔ شاعری کے بارے میں یہ جھگڑا ہمیشہ رہا ہے کہ وہ حقیقت پر مبنی ہوتی ہے یا تمثیل پر، یا تخیل پر؟ اور یہ سوال بھی اکثر اٹھا ہے کہ شاعری میں اصلیت ہونا چاہیے کہ نہیں۔ اس مسئلے پر بھی بحثیں اٹھی ہیں کہ چونکہ شاعری کی سچائی سائنسی سچائی سے الگ ہے۔ لہٰذا شعر پر سچ جھوٹ کا حکم لگانا غلط ہے۔ اس خیال کو شیکسپیئر نے اپنے ایک کردار کی زبان سے یوں ادا کیا ہے۔

THE TRUEST POETRY IS THE MOST FEIGNING

یہ قول عربی کے ایک مشہور مقولے کی یاد دلاتا ہے کہ "احسن الشعر اکذبہ"، یعنی سب سے عمدہ شعر سب سے زیادہ جھوٹا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شیکسپیئر کو عربی مقولے کی خبر نہ رہی ہوگی، لہٰذا دو مختلف زمانوں اور تہذیبوں اور شعری روایتوں میں اس تصور کا مشترک ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ شعر کے بارے میں دور و نزدیک کے غور و فکر کرنے والوں کو اس مسئلے کا احساس تھا کہ شعر میں TRUTH VALUE کا کیا مقام ہے؟ چونکہ زبان کا بڑا حصہ خبریہ بیانات پر مشتمل ہے، لہٰذا شعر میں TRUTH VALUE کا معاملہ دونوں طرف سے معرض بحث میں آتا ہے۔ ایک تو یہ کہ شعر میں جو باتیں بیان ہوتی ہیں کیا وہ علم کے اعتبار سے صحیح ہیں؟ یعنی کیا شعر کو EPISTEMOLOGY کا اقرار

دے سکتے ہیں؟ اور دوسری طرف یہ مصیبت کہ اپنے وجود ONTOLOGY کے اعتبار سے خبریہ بیانات جھوٹ یا سچ کے حکم کے تابع اور محتاج ہیں۔ لہٰذا اگر ایسے بیانات وضع ہو سکیں جن پر TRUTH VALUE کے معاملات کا اطلاق نہ ہو سکے تو یہ بڑی خوبی کی بات ہوگی۔

یہ تو انشائیہ بیان کی پہلی خوبی ہوئی۔ دوسری خوبی بھی اسی مقدمے سے حاصل ہوتی ہے، اور وہ یہ ہے کہ انشائیہ بیان میں مطلقیت ABSOLUTENESS ہوتی ہے۔ یعنی انشائیہ بیان SYNCHRONOUS ہوتا ہے۔ اس کے معنی اسی کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کیجیے:

(۱) آج بارش ہوگی۔ (۲) کیا آج بارش ہوگی؟ (۳) آج بارش ہونا چاہیے۔

(۴) کاش آج بارش ہوتی۔

بیان نمبر ایک خبریہ ہے، اس میں یہ اطلاع بہم پہنچائی جا رہی ہے کہ جس دن یہ بیان دیا جا رہا ہے اس دن کسی جگہ پر بارش ہوگی۔ لیکن اس سے یہ بات صاف نہیں ہوتی کہ یہ بیان کسی سوال کے جواب میں ہے، یا محض اظہار خیال کے طور پر ہے، یا کسی کی بات کی تردید میں ہے، یا اظہار امید ہے۔ یعنی یہ بیان کہ "آج بارش ہوگی" تنہا بیان کے طور پر از روئے قواعد تو قائم اور صحیح ہے، لیکن اس میں جو اطلاع دی گئی ہے اس کو پوری طرح سمجھنے کے لیے وہ تنہا بیان کافی نہیں۔ اس کے برخلاف تینوں انشائیہ جملوں میں یہ قباحت نہیں ہے۔ ان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے مزید کسی اطلاع کی ضرورت نہیں۔ مثلاً یہ اطلاع غیر ضروری ہے کہ یہ سوال "کیا آج بارش ہوگی؟" جس شخص نے پوچھا ہے کیا وہ کسی کی تردید کر رہا ہے، یا جان بوجھ کر یہ سوال پوچھ رہا ہے، وغیرہ۔

انشائیہ بیان کا تیسرا حسن یہ ہے کہ وہ ایک کلمے سے بھی قائم ہو سکتا ہے۔ جب کہ اکثر خبریہ بیان ایک سے زیادہ الفاظ کا تقاضا کرتے ہیں۔ مثلاً یہ الفاظ اگر بالکل تنہا بھی واقع ہوں تو مکمل بیان کا حکم رکھتے ہیں: کیا؟ کیوں؟ کاش! آؤ۔ جائیے۔ وغیرہ۔ غالب کا مصرع دیکھیے ؎

ہم کہیں گے حال دل اور آپ فرماویں گے کیا

اس مصرعے میں "کیا؟" اپنی جگہ پر مکمل بیان ہے۔ (پورے مصرعے کی گوناگوں معنویت اور پیچیدگی سے فی الحال بحث نہیں۔)

چونکہ زبان میں استفہامی بیانات کی تعداد امریہ اور تمنائی بیانات کے مقابلے میں کثیر ہے، اس لیے جب ہم انشائیہ بیان کا ذکر کرتے ہیں تو استفہامی بیانات کا کثرت سے معرض بحث میں آنا لازم آتا ہے۔ استفہامی بیان میں CODE کی کیفیت عام زبان سے زیادہ ہوتی ہے، کیونکہ

ہر استفہام کسی جواب کا تقاضا کرتا ہے۔ استفہامی بیانات پر غور کریں تو ان میں کئی طرح کے امکانات نظر آتے ہیں۔ سب سے زیادہ امکان استفہام انکاری میں ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ ہر استفہام انکاری پوری طرح یا محض انکاری نہیں ہوتا۔ لہٰذا دو یا زیادہ امکانات کی موجودگی شعر کے معنی میں کئی طرح کے بیانیہ تناؤ NARRATIVE TENSIONS پیدا کرتی ہے۔ بعض مثالیں حسب ذیل ہیں ؂

وہ چیز جس کے لیے ہم کو ہو بہشت عزیز
سوائے بادۂ گلفام مشک بو کیا ہے

(غالب)

دوسرے مصرعے کو استفہام انکاری فرض کیجیے تو مراد ہوئی کہ بادۂ گلفام مشک بو کے سوا کوئی چیز نہیں۔ اگر استفہام انکاری نہ فرض کیجیے تو مراد یہ ہوئی کہ بادۂ گلفام مشک بو کے علاوہ کوئی اور بھی شے ہے۔ یعنی کیا تم جانتے ہو وہ شے کیا ہے؟

سختی کشان عشق کی پوچھے ہے کیا خبر
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

(غالب)

مصرع اولیٰ میں دو امکانات ہیں۔ اگر اسے محض استفہام کے معنی میں لیا جائے تو مراد یہ ہوگی کہ کیا تم سختی کشان عشق کی خبر پوچھ رہے ہو؟ اگر ایسا ہے، تو جان لو کہ وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہام انکاری قرار دیا جائے اور یہی بہتر ہے، اگرچہ استفہام محض کا امکان بہر حال موجود ہے، تو مصرع اولیٰ کو کئی طرح سے DECODE کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً:۔

(۱) سختی کشان عشق کی خبر نہ پوچھو۔
(۲) سختی کشان عشق کی خبر پوچھنا بے کار ہے۔
(۳) سختی کشاں عشق کی پوچھے ہے، اس کو کیا خبر؟ یعنی اس کو خبر نہیں۔

تیسری صورت میں بالکل نیا مفہوم پیدا ہوتا ہے کہ کوئی شخص، یا معشوق، سختی کشان عشق کی خیریت پوچھ رہا ہے اور متکلم جواب دیتا ہے کہ پوچھنے والے کو خبر ہی نہیں کہ وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے۔ یہ امکان استفہام انکاری کی ساخت میں پوشیدہ فطری ابہام اور اردو صرف و نحو کی مخصوص نوعیت کے باعث پیدا ہوا ہے۔

امکانات کی اس فراوانی کے باعث شاید غالب نے انشائیہ انداز بیان میں استفہام اور استفہام انکاری کو خوب برتا ہے۔ اس کی کچھ تفصیل آگے آئے گی۔

انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر ترجیح کی چوتھی وجہ یہ ہے کہ اس میں ڈرامائیت زیادہ ہوتی ہے۔ یعنی اس میں توجہ انگیزی اور زور زیادہ ہوتا ہے۔ یہ بات اگرچہ استفہامی بیان میں خاص طور پر نمایاں ہوتی ہے، لیکن عمومی طور پر ہر طرح کے انشائیہ بیان میں کم و بیش مشترک ہے۔ چند مثالیں میر اور غالب کے کلام سے پیش کرتا ہوں ؎

میر :

ہائے نزاکت جسم کی اس کے مرہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں

پہلے مصرعے کے دو حصے ہیں پہلے حصے کے نثری معنی حسب ذیل ہوں گے۔

اس کے جسم کی نزاکت کا بیان نہیں ہو سکتا وہ دل پر عجب عجب طرح سے اثر کرتی ہے۔ یہ جملہ "ہائے نزاکت جسم کی اس کے" کا نثری مفہوم ہے، لیکن نامکمل ہے، کیونکہ لفظ "ہائے" کے معنی اس سیاق میں تقریباً لامحدود ہیں۔ دوسرے حصے کے معنی یوں بیان ہو سکتے ہیں:۔

میں مرہی گیا ہوں، یا میں مر مر گیا ہوں۔ مجھ سے پوچھنا بے کار ہے۔ میں بیان نہیں کر سکتا۔

ظاہر ہے کہ یہ جملہ "مرہی گیا ہوں پوچھو مت" کا ناقص نثری مفہوم ہے، کیونکہ "پوچھو مت" میں کئی امکانات ہیں۔ مثلاً پوچھو نہیں، صرف تصور کر لو۔ یا یہ بات نہ پوچھنے کی ہے، نہ بتانے کی ہے۔ وغیرہ۔ لہٰذا انشائیہ انداز بیان نے ایک معمولی بات میں غیر معمولی اثر پیدا کر دیا۔

غالب :

کچھ تو دے اے فلک ناانصاف
آہ و فریاد کی فرصت ہی سہی

پورا شعر انشائیہ اور امریہ عبارت پر مشتمل ہے۔ اب اس کو یوں کر دیجیے:۔

میں فلک ناانصاف سے کہتا ہوں کہ سب کچھ لینا دینا تیرے ہاتھ میں ہے۔ میں تجھ سے اور کچھ نہیں تو آہ و فریاد کی فرصت ہی کا تقاضا کرتا ہوں۔

مفہوم وہی ہے لیکن ڈرامائیت اور زور مفقود ہو گئے ہیں۔

انشائیہ کی خبریہ پر برتری کے ثبوت میں اس مختصر بحث کے بعد میں اپنے اس قول کی مختصر توضیح کرنا چاہتا ہوں کہ غالب نے استفہام اور استفہام انکاری کو خوب برتا ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ ان کی طبیعت کا وہ استفہامی رجحان رہا ہو جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ ممکن ہے ان کو احساس رہا ہو کہ تازہ خیالی اور پیچیدگی اظہار کا تقاضا یہ ہے کہ ایسے اسالیب اختیار کیے جائیں جن میں معنی اور تعبیر کے امکانات زیادہ ہوں۔ ممکن یہ ہے دونوں باتیں ہوں۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ غالب کے یہاں تجسس اور ڈراما کی جو فضا ملتی ہے وہ انھیں بیسویں صدی کے ذہن سے بہت قریب لے آتی ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا، غالب نئے نئے سوال اٹھاتے ہیں، لیکن ان سوالوں کے باہر بھی وہ اپنی بات سوالیہ انداز میں کہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ معشوق کی یکتائی کا مضمون بھی وہ استفہام کے ذریعہ ادا کرتے ہیں ؎

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

مصرع ثانی تک تو پھر بھی ٹھیک ہے، اگرچہ اس کے بھی کئی معنی ہیں۔ لیکن مصرع اولیٰ کا استفہام انکاری صاف ظاہر کر رہا ہے کہ متکلم کے ذہن میں کوئی شدت، کوئی اصرار، کوئی بے چینی ہے، اور اس کا اظہار عملی اور فکری دونوں سطح پر ہوا ہے۔ عملی صورت تو یہ ہے کہ متکلم نے معشوق کو آئینہ پیش کیا، اور جب معشوق نے اعتراض کیا یا پوچھا کہ آئینہ کیوں دے رہے ہو؟ تو متکلم نے اس کی وجہ بیان کی۔ لیکن "کیوں نہ دوں؟" سے صاف ظاہر ہے کہ متکلم نے جو بھی وجہ بیان کی وہ معشوق کو پوری طرح قبول نہیں ہوئی۔ کچھ رد و قدح کے بعد پوری بات سامنے آئی کہ محض تماشا مقصود نہیں ہے، بلکہ یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ معشوق بے ہمتا ہے۔ "کیوں نہ دوں؟" اس رد و قدح کی داستان کے لیے CODE کا کام کرتا ہے۔ فکری سطح یہ ہے کہ متکلم اس مسئلے پر غور کر رہا ہے کہ معشوق کی طرح کا اور کوئی شخص ممکن نہیں۔ یہ بات معشوق پر ظاہر کرنی ہے۔ یا یہ کہ متکلم نے معشوق سے کبھی کہا ہوگا کہ تم جیسے اور بھی ہیں، معشوق نے جواب دیا کہ اچھا اگر ایسا ہے تو ہمیں بھی اس سے ملاؤ۔ اب ظاہر ہے کہ معشوق کے جیسا تو کوئی ہے نہیں، لہٰذا سوچتے سوچتے متکلم یہ ترکیب

نکلتا ہے کہ معشوق کو آئینہ دکھا دیا جائے۔ تماشے کا تماشا ہو جائے گا اور اس بات کا اقرار بھی کہ معشوق سا کوئی اور نہیں۔ اس صورت میں "آئینہ کیوں نہ دوں؟" مسئلے کے حل اور مسئلے پر غور و خوض کا CODE بن جاتا ہے۔ یعنی اس کے ذریعہ ایک فکری کارگزاری اور اس کا نتیجہ ہم پر ظاہر ہوتا ہے۔

اب " ایسا کہاں سے لاؤں" پر غور کیجیے۔ اس کا مفہوم ہے "میں نہیں لاسکتا۔ اس میں دو امکان ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ بات میرے بس میں نہیں، اور دوسرا یہ کہ یہ بات ممکن ہی نہیں۔ اگر استفہام انکاری نہ ہوتا تو اور امکان نہ ہوتے۔" کہاں سے لاؤں" میں ایک طرف بے چارگی ہے، تو دوسری طرف DEFIANCE بھی ہے۔ گویا کہنے والا بالکل تنگ آگیا ہے اور کہہ رہا ہے کہ تم بے وجہ مجھ سے ایسی چیز کی توقع کرتے ہو جو نہ میرے بس میں ہے اور نہ ممکن ہے۔" استفہامی کہاں" میں جو زور ممکن ہے، اس کے ثبوت میں یہ شعر بھی دیکھیے ؎

جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

"کیوں" کے ساتھ حرف انکار اور استفہام کی مثال میں "کیوں نہ دوں" کے بعد "کیوں نہ ہو" دیکھیے ؎

کیوں نہ ہو چشم بتاں محو تغافل کیوں ہو
یعنی اس بیمار کو نظارے سے پرہیز ہے

طبا طبائی نے اس شعر کی بہت تعریف کی ہے۔ لیکن وہ بھی اس نکتے کو نظر انداز کر گئے ہیں کہ دوسرا "کیوں نہ ہوں" محض تاکید نہیں ہے، بلکہ توسیع معنی کا بھی کام کر رہا ہے۔ پہلے "کیوں نہ ہو" کا مفہوم ہے، "ضرور ہونا چاہیے، بہت مناسب ہے۔" دوسرے "کیوں نہ ہو" کا بھی ایک مفہوم تو یہی ہے کہ "ضرور ہونا چاہیے، بہت مناسب ہے۔" لیکن دوسرا مفہوم یہ بھی ہے کہ "کوئی وجہ نہیں ہے کہ ایسا نہ ہو۔" یعنی اس مصرعے کو ہم یوں DECODE کر سکتے ہیں:

چشم بتاں کو محو تغافل ہونا ہی چاہیے۔ کوئی وجہ نہیں ہے کہ ایسا نہ ہو۔

ظاہر ہے کہ اس مفہوم کی روشنی میں تاکیدی عنصر پر توسیع معنی کا عنصر غالب آجاتا ہے۔

میں اس معرکہ آرا غزل کا مفصل ذکر نہ کروں گا جس کا مطلع زبان زد خاص و عام ہے ؎

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

لیکن چونکہ بات "کیوں" کی چل نکلی ہے، اس لیے اس غزل کا ایک شعر نقل کیے بغیر چارہ نہیں۔ کیوں کہ اس میں "کیوں" اور "کیا" کا غیر معمولی اجتماع ہے۔ اور "کیوں" یہاں بھی کثیر المعنی ہے ؎

شکن زلف عنبریں کیوں ہے
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے

مصرع اولیٰ کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ شکن زلف عنبریں کے وجود کی کیا وجہ ہے؟ یعنی زلف عنبریں شکن آلود کیوں بنائی گئی؟ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ زلف عنبریں میں شکن کیوں پڑی یا زلف عنبریں میں شکن کیوں پڑتی ہے؟

غالب کے یہاں اسرار کی جو کیفیت ہے وہ آج کے ذہن کو بہت برانگیخت کرتی ہے۔ اس اسراری کیفیت کی بڑی وجہ غالب کے علاوہ استفہامی اشعار ہیں جن میں "کس" اور "کون" پر مبنی بیانات کے ذریعہ کسی غیر مرئی یا فوق الانسان یا غیر معمولی ہستی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ وہ ہستی کیا یا کون ہے، یہ بات پوری طرح نہیں کھلتی، لیکن یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی ہو، لیکن عام انسانوں کی بے رنگ اور سطحی زندگی سے بہت الگ، بہت دور اور بہت بلند ہے۔ غالب کے یہاں اسرار اسی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ورنہ خالی خولی "کس" اور "کون" پر مبنی استفہام تو جوش صاحب بھی نظم کر لیتے ہیں ؎

(۱) یہ کون اٹھا ہے شرماتا
رین کا جاگا نیند کا ماتا

(۲) کھٹک یہ کیوں دل میں ہو چلی پھر چٹکتی کلیو ذرا ٹھہرنا
ہوائے گلشن کی نرم رو میں یہ کس کی آواز آرہی ہے

یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ جوش کو استفہام سے اس قدر گریز ہے کہ نظم "البیلی صبح" جس کا آخری شعر میں نے نقل کیا، اس میں یہی ایک استفہام ہے۔ اور "جنگل کی شاہزادی"، جو "البیلی صبح" کے مقابلے میں بہت طویل ہے، استفہام سے بالکل خالی ہے۔

خیر اب غالب کے چند شعر کسی سعی و انتخاب کے بغیر نقل کرتا ہوں ؎

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک

کس کا سراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ شش جہت انتظار ہے

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
افسونِ انتظار تمنا کہیں جسے

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

یاں فلاخن بازکس کا نالۂ بے باک ہے
جادہ تا کہسار موئے بینیِ افلاک ہے

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے
کہ غیر جلوۂ گل رہ گزر میں خاک نہیں

کس دل پہ ہے عزمِ صفِ مژگانِ خود آرا
آئینے کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

شورِ تمثال ہے کس رشکِ چمن کا یا رب
آئینہ بیضۂ بلبل نظر آتا ہے مجھے

طاؤس در رکاب ہے ہر ذرہ آہ کا
یا رب نفس غبار ہے کس جلوہ گاہ کا

استعارے پر جدید بحثوں میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ صرف و نحو یعنی SYNTAX کو خلاقانہ طور پر MANIPULATE کرنے سے بھی استعاراتی جہت پیدا ہوتی ہے۔ شکلاوسکی SHKLOVSKY کا کہنا تھا کہ فن پارے کا ہر عنصر محض اس مقصد کے لیے ہوتا ہے کہ وہ فن پارے کو وجود میں لانے کے عمل میں کارگر ہو، اور فن پارے کا مطالعہ دراصل ان تمام عناصر، اور ان کے استعمال کے طریقوں کو کھول کھول کر بیان کرنے کا نام ہے۔ شکلاوسکی کہتا ہے کہ "فن دراصل اشیا کو بنانے کے تجربے سے دوبارہ گزرنے کا نام ہے۔" وہ مزید کہتا ہے کہ کسی شے کو دوبارہ نئے ڈھنگ سے دیکھنے کا بنیادی طریقہ یہی ہے کہ

اس کو کسی نئی معنیاتی قطار NEW SEMANTIC ROW میں رکھ دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ ان اصولوں کی روشنی میں غالب کے صرف و نحو، ان کے انشائیہ اسلوب اور طرز استفہام کا مطالعہ غالب فہمی کے لیے نئی راہیں نکال سکتا ہے۔

(۱۹۸۶ء)

اردو غزل کی روایت اور فراق

فراق صاحب کی موجودہ عزت و شہرت کے پیش نظر ان کے بارے میں کوئی اختلافی بات کہنا بھڑوں کا چھتہ چھیڑنا ہے۔ میں اپنے دفاع میں یہی کہ سکتا ہوں کہ میں یہ کام فراق صاحب کی زندگی میں بھی تھوڑا بہت کر چکا ہوں۔ بہت عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ "ہندستان میں نئی غزل کی تاریخ یگانہ، فراق اور شاد عارفی سے شروع ہوتی ہے لیکن ان شعرا کا مزاج نیا نہ تھا۔ کیونکہ مسلسل استفسار اور تجسس، جو نئے مزاج کا خاصہ ہے، ان کے یہاں بہت کم ملتا ہے۔" یہ الفاظ اس وقت کے ہیں جب ایک حد تک میں فراق صاحب کی شاعری کا مداح تھا۔ اس کے باوجود میں نے یہ بھی لکھا کہ فراق صاحب کا اسلوب میر کے وجدانی اور جدلیاتی اسلوب کے بجائے سودا کے اسلوب سے قریب تر ہے، یعنی اس اسلوب سے جسے میں لفظی توازن اور الفاظ کی جامد منطق کا اسلوب کہتا ہوں۔ میں نے لکھا کہ "فراق اصلاً ذاتی دنیا کے نہیں بلکہ عامۃ الناس کی دنیا کے شاعر ہیں، جہاں شاعری الٹ پھیر، بات میں بات پیدا کرنے، اعلا درجے کی حاضر جوابی، تناسب لفظی اور کتابی مشاہدے کا نام ہے۔" اس وقت میرا خیال یہ تھا کہ اپنی "اس افتاد مزاج کے برخلاف فراق صاحب نے اپنی شاعری کا بڑا حصہ معنی آفرینی اور پیکر تراشی کی نذر کیا۔" ان کی غزل کے "نئے آہنگ، ان کی تکنیکی صلاحیت، ہوش مندی اور تفکر" نے نئی شاعری کے لیے راہ ہموار کی۔ فراق نہ ہوتے تو ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا کا وجود نہ ہوتا۔ یہ باتیں میں نے کوئی پندرہ سال پہلے کہی تھیں۔ ان کے بعد میں نے دو اور تحریروں

ہیں فراق صاحب کا نسبتاً مفصل ذکر کیا ہے اور ان کی شاعری کے کئی ناگوار پہلوؤں کی نشان دہی کی ہے۔ ان پندرہ برسوں میں میں نے کچھ سیکھا ہے اور کچھ کھویا ہے۔ مثلاً یہ درست ہے کہ فراق نہ ہوتے تو ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا کا وجود نہ ہوتا۔ لیکن اب میں یہ بھی کہتا ہوں کہ ناصر کاظمی اور احمد مشتاق فراق صاحب سے بہتر ہیں۔ کم تر درجے کے شعرا بھی بعض اوقات اپنے سے بہتر شعرا کے لیے راہ ہموار کرتے ہیں۔ یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ دنیا کے ادب کی تاریخ ایسی مثالوں سے بھری ہوئی ہے۔ اب میں اس بات کو نہیں مانتا کہ فراق صاحب کا اسلوب لفظی توازن کا اسلوب ہے، یا یہ کہ لفظی توازن و تناسب صرف اس اسلوب کا خاصہ ہے جو غیر استعاراتی اور سطحی ہوتا ہے۔ اب میرا خیال یہ ہے کہ لفظی توازن و تناسب اردو شاعری کی روایت کا اہم حصہ ہے، اور یہ ہمارے تمام بہترین شعرا میں موجود ہے۔ اب میرا خیال یہ ہے کہ فراق صاحب کا کلام لفظی توازن و تناسب کے حسن سے بڑی حد تک خالی ہے۔ میرا خیال اب بھی یہی ہے کہ فراق صاحب ذاتی دنیا سے زیادہ عامتہ الناس کی دنیا کے شاعر ہیں، لیکن اب میں اس بات کو نہیں مانتا کہ فراق صاحب کے یہاں اعلا درجے کی حاضر جوابی اور بات میں بات پیدا کرنے کی صفت پائی جاتی ہے۔ میرا خیال اب بھی یہی ہے کہ فراق صاحب کا عام اسلوب لفظوں کی جامد منطق کا اسلوب ہے، لیکن اب میں اس بات کو نہیں مانتا کہ فراق صاحب نے اپنی شاعری کا بڑا حصہ معنی آفرینی اور پیکر تراشی کی نذر کیا ہے۔ اب مجھے فراق صاحب میں تکنیکی صلاحیت بھی کوئی بہت زیادہ نہیں نظر آتی۔ اب میں اس بات کو تسلیم کرتا ہوں کہ فراق صاحب نے جذبۂ عشق کے بعض ایسے پہلوؤں، اور عشق کے تجربے کی بعض ایسی کیفیتوں کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش ضرور کی ہے جو بہت کم شعرا کی گرفت میں آسکے ہیں۔ لیکن وہ بڑے شاعر نہ تھے۔ ان کے ہم عصر (فانی، یگانہ، جوش، حسرت وغیرہ) اوسط درجے کے شاعر تھے۔ اور فراق صاحب ان ہم عصروں میں ممتاز ترین بھی نہیں ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح بہرہ مند نہ تھے۔

ایک ایسے شاعر کے بارے میں، جس نے میر، مصحفی، ناسخ، مومن اور ذوق وغیرہ پر مضمون لکھے ہوں اور ان شعرا کی قدر شناسی میں ہماری مدد کی ہو، اور جس نے اردو کی عشقیہ شاعری پر پوری کتاب لکھی ہو، یہ کہنا کہ وہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح بہرہ مند

نہ تھا۔ حیرت انگیز معلوم ہوگا۔ لیکن حقیقت حال یہی ہے۔ ان شعرا اور ان سے کم تر درجے کے بعض شعرا پر اظہار خیال کرکے فراق صاحب نے انھیں اعتبار ضرور بخشا۔ اہم اور RESPECTABLE ضرور بنایا۔ کیونکہ جب لوگوں نے دیکھا کہ فراق جیسا مشہور شاعر اور انگریزی کا پروفیسر ان کو قابل اعتنا سمجھتا ہے تو ضرور ان لوگوں میں کوئی بات ہوگی لیکن فراق کی یہ تحریریں تاثراتی زیادہ تھیں، تنقیدی کم۔ ان میں فراق صاحب کا اسلوب اور انداز زیادہ نظر آتا ہے۔ اس شاعر کا کم، جس پر وہ اظہار خیال کرتے ہیں۔ فراق صاحب کی تنقید کو تاثراتی کہا گیا ہے۔ لیکن اس بات کو واضح نہیں کیا گیا ہے کہ فراق صاحب کی تنقید خود ان کے بارے میں تو ہمیں بہت کچھ بتاتی ہے لیکن اس شاعر کے بارے میں بہت کم۔ جو ان کا موضوع سخن ہے۔ مثلاً میر شناسی میں فراق صاحب کا بڑا مرتبہ ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو: "میر کے بکھرے ہوئے آنسوؤں میں ہمیں بحر حیات کی وسعتوں اور گہرائیوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ میر کی آہ و فغاں میں شش جہت کی ہواؤں کی سنسناہٹ ہے۔" زبان کے اغلاط سے قطع نظر، ان جملوں میں صرف سطحی گہرائی اور خالی ہوا کی سنسناہٹ ہے۔ میر کے بارے میں جو تاثر ان الفاظ سے قائم ہوتا ہے وہ گمراہ کن بھی ہے۔

ہماری شاعری کی روایت سے بے خبری کے باعث فراق صاحب کا کلام عیوب و اسقام سے بھرا ہوا ہے۔ اور ان میں سے اکثر عیوب ایسے ہیں جن سے ہر وہ شاعر بچ سکتا ہے جسے روایت میں تھوڑا بہت بھی دخل ہو۔ واضح رہے کہ میں "غلطی" کو "عیب" سے مختلف شے سمجھتا ہوں۔ غلطی اور عیب پر بحث کرتے ہوئے میں نے ایک جگہ فراق صاحب کے معائب شاعری پر مختصر اظہار خیال کیا ہے۔ فراق صاحب کے یہاں حشو و زوائد، عجز نظم، الفاظ میں عدم مناسبت، دوسرے شعرا سے مستعار مضامین کو پست کرکے بیان کرنا، اس قسم کے عیب عام ہیں۔ اگر فراق صاحب کو میر کا واقعی عرفان ہوتا تو ان کی وہ غزلیں جن پر انھوں نے "طرز میر" کا عنوان قائم کیا ہے، اس قدر افسوسناک حد تک ناکام نہ ہوتیں۔ جیسا کہ میں نے ایک جگہ لکھا ہے، فراق صاحب کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ان کا کوئی اسلوب نہیں ہے، وہ کبھی کسی رنگ میں جا نکلتے ہیں، کبھی کسی طرز کو اختیار کرتے ہیں۔ ان میں وہ پختگی تا حیات نہ آئی جس کے بعد شاعر اپنا انفرادی اسلوب مستحکم کر پاتا ہے۔ آل احمد سرور نے اس حقیقت کی طرف بہت عرصہ

ہوا اشارہ کیا تھا:

> اس زمانے کا اثر فراق کی غزلوں میں بہت کچھ نمایاں ہے۔ یہ شخص فانی کا سا المیہ احساس رکھتا ہے، مگر جدید ذہن ہر سلسلے میں جو الجھن دیکھتا ہے اور اجتماع ضدین پاتا ہے، وہ انھیں فانی کے رنگ سے بچاکر ایک اور وادی میں لے گیا۔ فراق ہمارے ان شعرا میں سے ہیں جو مغربی سانچوں سے پوری طرح واقف ہیں، مگر ان سے ان کی مشرقیت اور گہری ہوگئی ہے۔ ان کے خیال میں آپ کو بڑی گہرائی ملے گی، اتنی گہرائی کہ ان کی زبان اکھڑی اکھڑی اور اُلجھی اُلجھی سی معلوم ہوتی ہے۔ نیاز فتح پوری کو ان کی پختگی سے ڈر معلوم ہوتا ہے۔ میں ان کی پختگی کا منتظر ہوں۔

یہ الفاظ ۱۹۴۲ کے ہیں۔ میں ان پر اتنا ہی اضافہ کر سکتا ہوں کہ فراق صاحب کے خیال میں گہرائی خال خال ہی نظر آتی ہے اور اسلوب کی جس پختگی کا سرور صاحب کو ۱۹۴۲ میں انتظار تھا، وہ فراق صاحب کو تاعمر نصیب نہ ہوئی۔

فراق صاحب کے بارے میں اپنی گذشتہ تین تحریروں کا حوالہ میں نے دو وجہوں سے دیا ہے۔ ایک تو یہ کہ فراق صاحب کے بارے میں اپنی موجودہ رائے سے ان رایوں کا ربط قائم کرنا تھا، تاکہ سلسلہ برقرار رہے اور دوسری یہ کہ آپ کو یہ خیال نہ گزرے کہ فراق صاحب کی زندگی میں تو یہ شخص چُپ تھا، اور اب جب وہ ہم میں نہیں ہیں تو بڑھ بڑھ کر باتیں بناتا ہے۔ ہاں، یہ ضرور ہے کہ فراق صاحب کی شاعری پر نسبتاً مفصل اظہارِ خیال کا یہ پہلا موقع ہے، اور میں اسے شمیم حنفی صاحب کی خاطر زرہ امتثال امر اور بادل ناخواستہ استعمال کر رہا ہوں۔ کیونکہ غیر ضروری بت شکنی میرا شیوہ نہیں۔ فراق صاحب کی وقعت ان دنوں بہت ہے، لیکن اب وہ کسی شاعر کے لیے نمونے کا کام نہیں دے رہے ہیں، لہٰذا فی الحال اس کا امکان کم ہے کہ ان کا کلام پڑھ کر کوئی گمراہ ہوگا۔

لیکن یہ بات حیرت انگیز ہے کہ فراق صاحب کی MYTH جو بہت دیر میں قائم ہوئی، بہت جلد عالم گیر ہوگئی۔ جہاں تک مجھے یاد آتا ہے، فراق صاحب پر پہلا مضمون نیاز فتح پوری کا تھا جو ۱۹۳۷ میں "یوپی کے ایک نوجوان ہندو شاعر، رگھوپتی سہائے

فراق" کے عنوان سے شائع ہوا۔ نیاز فتح پوری نے، فراق کی شاعری میں "معنی آفرینی"، "کیفیت، اور حلاوت" کی صفات دریافت کیں۔ اسطور سازی میں پہلا قدم اسی عنوان ہی نے اٹھایا، جس میں فراق صاحب کو "نوجوان" شاعر کہا گیا تھا، حالانکہ اس وقت ان کی عمر چالیس سے تجاوز کر چکی تھی۔ اور مصنف تھے نیاز فتح پوری، جنھیں معلوم تھا کہ میر کے دیوان اوّل میں جو چالیس سے کم عمر میں تیار ہو چکا ہوگا، پختگی کا رنگ تقریباً تمام و کمال وہی ہے جو دیوان ششم میں ہے۔ انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ غالب ۲۵ برس کی عمر تک اپنی بعض بہترین غزلیں کہہ چکے تھے۔ انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ ۲۹ سالہ آتش کے بارے میں مصحفی نے کیا لکھا تھا۔ معاصرین میں اقبال کی مثال انھوں دیکھی تھی۔ پھر بھی انھوں نے اکتالیس سالہ فراق کو "نوجوان" کے لقب سے نوازا۔ عسکری صاحب کو اس بات کا دھندلا سا احساس تھا کہ اس میں کچھ گڑبڑ ہے:

> فراق کی شاعری کا یہ اٹھان ۱۹۳۸ سے شروع ہوا ہے ... مگر ... لوگ یہ سمجھ بیٹھے ہیں کہ ۱۹۳۸ سے پہلے فراق کی شاعری محض نومشقی کی شاعری یا تجرباتی چیز تھی ... فراق صاحب کے یہاں اس دور میں وہ رفعت، وہ گھلاوٹ اور رسیلا پن، وہ پہلو دار شعر تو نہیں ہیں مگر پھر بھی ... بیسیوں شعر ایسے ملیں گے جو بہت سے "استادوں" کے دیوانوں پر بھاری ہیں ... بات یہ ہے کہ بڑی شاعری دفعتاً ظہور میں نہیں آجاتی۔ بڑی شاعری مدتوں شاعر کی شخصیت میں پکتی رہتی ہے تب کہیں جا کے سامنے آتی ہے۔

عسکری صاحب یہ نہیں سوچتے کہ اگر ۱۹۳۸ کے پہلے فراق صاحب کے کلام میں "رفعت"، "گھلاوٹ"، "رسیلا پن"، "پہلو داری" نہیں ہے تو کس بنا پر وہ کلام استادوں کے دیوانوں پر بھاری ہے؟ یہ وہی عسکری صاحب ہیں جو بودلیئر اور شیکسپیئر کے ابتدائے عمر کے کلام سے واقف تھے، جنھیں معلوم تھا کہ ریں بو نے جو کچھ لکھا، سولہ سے انیس کی عمر کے درمیان لکھا، اور شیکسپیئر نے جب اپنے سانیٹ لکھے تو اس کی عمر تیس سے کم تھی اور اس نے ۴۶ سال کی عمر میں لکھنا بند کر دیا تھا۔ عسکری صاحب کو یہ بھی معلوم تھا کہ غالب کی بعض بہترین غزلیں نسخۂ حمیدیہ میں شامل ہیں جو غالب نے ۲۴ سال کی عمر میں مرتب کیا تھا،

آپ کو یاد نہ ہو تو بتا دوں کہ نسخہ حمیدیہ میں شامل بعض غزلیں حسب ذیل ہیں (ردیف الف):
(۱) نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا (۲) کہتے ہو نہ دیں گے دل ہم نے گر پڑا پایا (۳) شوق ہر رنگ رقیب سروساماں نکلا (۴) دہر میں نقش وفا وجہ تسلی نہ ہوا (۵) دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا (۶) پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا (۷) یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا (۸) درد منت کش دوا نہ ہوا (۹) عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا (۱۰) ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا۔

ظاہر ہے کہ یہ سب غزلیں شاعری کا طرۂ امتیاز ہیں اور پھر بھی عسکری صاحب کہتے ہیں کہ بڑی شاعری مدتوں شاعر کی شخصیت میں پکتی رہتی ہے۔ لیکن مشکل یہ تھی کہ یہ نہ کہتے تو اپنے زمانے کے قریب تر زمانے میں فراق صاحب کی اچانک شہرت اور ترقی کی توجیہہ کس طرح کرتے؟ اب اسطور کا پھیلاؤ دیکھیے:

> اس صدی کی تیسری دہائی میں ہماری شاعری میں نئی نظم نے اپنا ڈنکا بجایا ... فراق صاحب غزل گوئی تو پچھلی دہائی سے کرتے چلے آرہے تھے مگر اس دہائی میں آکر ان کی غزل نے ایک عجیب سی کروٹ لی۔
> بات یہ ہے بڑا شاعر پیدا ہوتے ہی بڑا شاعر نہیں بن جاتا... فراق صاحب کا ۱۹۳۸ تک کا زمانہ شاعری ریاضت کا زمانہ ہے ... فراق صاحب اکیلی اردو غزل کا روایت سے استفادے پر قانع نہیں تھے۔ مختلف ادبی روایتوں اور مختلف تہذیبی سرچشموں سے اپنے آپ کو سیراب کر رہے تھے۔

لہٰذا اب فراق صاحب اردو شاعری اور تہذیبوں کی روایت کے علاوہ دوسری شاعریوں اور تہذیبوں سے مستفید دکھائی دیتے ہیں، اور ۱۹۳۸ کے پہلے وہ استفادے اور مطالعے کے عمل سے گزر رہے تھے۔ یہ کسی نے نہ دیکھا کہ اس استفادے کے اثرات فراق صاحب کی شاعری میں کہاں اور کس طرح ہیں۔ اور اس "سیرابی" کے عمل سے پہلے ان کی شاعری کس طرح کی تھی؟ سب سے پہلی فکر تو یہ تھی کہ ۱۹۳۷ میں سرگرم عمل فراق صاحب کو یا تو نوجوان ثابت کیا جائے، یا یہ دکھایا جائے کہ چالیس سے پہلے کی عمر کا زمانہ انھوں نے اولیا اللہ کی طرح ذہنی مجاہدے میں گزارا۔ کوئی شاعر جوانی ہی میں پختگی کی منزل تک پہنچتا

ہے، کوئی بڑھاپے ہیں۔ مجھے اس میں کوئی شکایت نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ فراق صاحب کے دیر میں مشہور ہونے کو بھی PHENOMENON ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ اب دیکھیے، سید محمد عقیل کہتے ہیں:

فراق صاحب کے ایک بڑے اور عہد آفریں شاعر ہونے میں کسی طرح کا شک کرنا، غزل اور اردو شاعری کی صحیح پرکھ سے دور ہو جانا ہے۔ فراق صاحب نے اپنا لہجہ اور اپنا انداز بیان یقیناً الگ کر لیا تھا... فراق نے غزل کو اس فرسودگی اور روایت پرستی سے بچا کر اس میں نہ صرف یہ کہ جمالیات کی ایک جہت پیدا کی بلکہ اس میں فکر اور سوچ کی وہ روایت زندہ کرنے کی کوشش کی جو غالب کی روایت تھی۔ پھر یہی نہیں انھوں نے اپنے لیے الفاظ کی وہ دنیا بھی پیدا کی جو ان کے محسوسات اور ان کی فکر کو انگیز کر سکیں اور یہ ہر بڑا شاعر کرتا ہے۔

زبان کی خامیوں سے قطع نظر عقیل صاحب کا یہ ارشاد محمد حسن عسکری کے مندرجہ ذیل الفاظ کی صدائے بازگشت ہے۔ فرق یہ ہے کہ دونوں میں کوئی تیس سال کا فصل ہے، یعنی عسکری صاحب بہت پہلے ہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ عقیل صاحب کا فتوا یہ ہے کہ جو فراق صاحب کو بڑا شاعر نہ مانے وہ دائرۂ اسلام سے خارج ہے۔ عسکری صاحب نے لکھا:

فراق صاحب اردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیا لب ولہجہ، نیا طرز احساس، ایک نئی قوت، بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے کیونکہ اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ فراق نے بہت سے نئے لفظ ہماری شعری زبان میں داخل کیے ہیں اور معمولی سے معمولی لفظوں کو ایک نئی معنویت اور نئی فضا دی ہے۔

فراق صاحب کا اسطور کس طرح اور کیوں قائم ہوا اس پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ لیکن اس اسطور کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ فراق صاحب کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ انھوں نے اُردو غزل کی روایت میں اضافہ کیا، یعنی انھوں نے اس روایت کو پوری طرح سمجھا اور پھر اس میں نئے مضامین یا نئے طرز ادا، یا دونوں کا اضافہ کیا۔ لیکن اس شور غل میں

یہ سوال نظر انداز ہو گیا کہ اردو غزل کی روایت ہے کیا؟ پھر یہ مشکل بھی آ پڑی کہ اگر کوئی شعر اس مفروضہ روایت کے خلاف جاتا نظر آیا تو فوراً کہ دیا گیا کہ اسی طرح کے اشعار کی بنا پر تو ہم دعوا کرتے ہیں کہ فراق صاحب نے نئی روایت کی بنا ڈالی ہے۔ اور اگر کسی شعر میں مفروضہ روایت کی پابندی نظر آئی تو کہا گیا کہ یہی تو فراق صاحب کا طرۂ امتیاز ہے کہ وہ قدیم روایت کا لحاظ رکھتے ہوئے بھی نئی غزل کہہ رہے ہیں۔ دونوں صورتوں میں جیت فراق صاحب کے حامیوں کی رہی۔ لہٰذا یہ ضروری ہے کہ اردو غزل کی روایت کے خدوخال متعین کیے جائیں۔ ظاہر ہے کہ یہ موضوع ایک پوری کتاب کا تقاضا کرتا ہے، ایک چھوٹے سے مضمون میں اتنی گنجائش نہیں۔ پھر بھی بعض بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔

لیکن اس کے پہلے کہ میں اردو غزل کی روایت کی وضاحت کرنے کی کوشش کروں، یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ کسی بھی روایت میں توسیع یا تبدیلی یا اضافہ اسی وقت ممکن ہے جب شاعر خود اس روایت پر پوری طرح حاوی ہو۔ پھر دوسری بات یہ ہے کہ روایت میں توسیع، یا تبدیلی، یا اضافے سے مراد یہ نہیں کہ کوئی بھی اینڈا بینڈا شعر کہہ دیا جائے اور دعوا کیا جائے کہ صاحب ہم نے روایت میں تبدیلی، یا توسیع، یا اضافے کیے ہیں۔ تبدیلی ہو یا توسیع ہو یا اضافہ اس کی شرط یہ ہے کہ وہ کسی نہ کسی نہج سے روایت کے ساتھ ہم آہنگ ہو، اس میں کھپ سکے۔ یعنی جو بھی تبدیلی ہو وہ روایت کی روح سے متغائر اور متخارب نہ ہو۔ اس سلسلے میں، تبدیلی سے زیادہ، تبدیلی کو برتنے اور داخل کرنے کا طریقہ (یعنی شاعر کا اسلوب) اہم ہوتا ہے، چنانچہ حسرت موہانی اور محمد علی جوہر نے سیاسی موضوعات اپنی غزل میں داخل کیے، وہ کہیں کامیاب ہوئے، کہیں ناکام۔ معلوم ہوا کہ سیاسی موضوعات میں بذاتہٖ کوئی عیب نہیں، بلکہ طرز ادا میں ہے۔ مجروح صاحب نے سیاسی رنگ میں یہ شعر کہا تو کامیاب ٹھہرے ؎

جست کرتا ہوں تو لڑ جاتی ہے منزل سے نظر
حائلِ راہ مرے کوئی بھی دیوار رہی

اور انھیں مجروح صاحب نے سیاسی رنگ میں جب یہ شعر کہا تو وہ غزل کیا، شاعری سے ہی خارج قرار پایا ؎

آنکل کے میداں میں دو رخی کے خانے سے
کام چل نہیں سکتا اب کسی بہانے سے

اگر فیض اور جذبی کے یہاں سیاسی موضوعات زیادہ کام یابی سے برتے گئے ہیں ظہیر کاشمیری اور ساحر لدھیانوی کے یہاں نہیں، تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ فیض اور جذبی کے سیاسی موضوعات بہتر ہیں۔ لہٰذا اصل معاملہ یہ ہے کہ تبدیلی یا اضافے کو شعر میں اس طرح داخل کیا جائے کہ وہ کسی نہ کسی سطح پر روایت سے ہم آہنگ ضرور ہو۔ اگر ایسا نہیں ہے تو وہ تبدیلی یا توسیع یا اضافہ روایت کا حصہ نہ بن سکے گا اور بانجھ ٹھہرے گا۔ واضح رہے کہ میں تجربے کی اہمیت کی نفی نہیں کر رہا ہوں۔ میں تجربے کو فی نفسہٖ ایک مثبت قدر مانتا ہوں، لیکن تجربہ کامیاب نہ ہو تو بڑی شاعری نہیں بن سکتا۔ یہاں جو بات معرض بحث میں ہے وہ یہ ہے کہ کیا فراق صاحب نے اردو غزل کی روایت سے پوری طرح استفادہ کیا تھا، اور کیا انھوں نے اس میں کوئی ایسا اضافہ کیا (یعنی کوئی ایسا تجربہ کیا) جو اس روایت کی روح سے ہم آہنگ تھا اور کامیاب تھا، اور کیا اس کی بنا پر ہم ان کو بڑا شاعر کہہ سکتے ہیں؟ میں یہ بات بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ محض اکا دکا اضافے سے کوئی شخص بڑا شاعر نہیں بن جاتا۔ (ورنہ حسرت موہانی بڑے شاعر ہوتے۔) اضافے کو مستقل، مسلسل اور وسیع ہونا چاہیے، اور شاعر میں بڑی شاعری کی دوسری صفات بھی ہونا چاہیے۔ اگر شاعر میں بڑی شاعری کے دوسرے صفات نہیں ہیں تو محض اضافہ یا توسیع کی بنا پر اسے بڑا شاعر تو نہیں، لیکن اہم شاعر ضرور قرار دیا جائے گا۔ یہ اور بات ہے کہ روایت میں تبدیلی یا اضافہ یا توسیع انھیں شاعروں کے ذریعہ عمل میں آتی ہے جو بڑے شاعر بھی ہیں۔ لیکن یہ کوئی منطقی مفروضہ نہیں، محض تاریخی حقیقت ہے، آیندہ اس کے برعکس بھی ہو سکتا ہے۔ فراق صاحب نے ۱۹۵۰ کے آس پاس نمایاں ہونے والی نسل کو متاثر ضرور کیا، اور اس لیے وہ اہم شاعر یقیناً ہیں۔ لیکن یہ ان کی شاید واحد اہمیت اور عظمت ہے۔

اردو غزل کی روایت پر مفصل اظہار خیال محمد حسین آزاد، حالی اور مسعود حسین رضوی ادیب کے یہاں ملتا ہے۔ حالی نے براہ راست موضوع کو مخاطب کرکے باتیں کہی ہیں اور محمد حسین آزاد، مسعود حسن رضوی ادیب نے "آب حیات" اور "ہماری شاعری" میں مختلف موقعوں پر ایسی باتیں کہی ہیں جن سے اس روایت کا استنباط ممکن ہے۔ ان کے سوا،

امداد امام اثر، عبدالسلام ندوی، یوسف حسین، نورالحسن ہاشمی، ابواللیث صدیقی وغیرہ کی کاوشیں قابلِ اعتنا نہیں۔ افسوس یہ ہے کہ حالی کا لہجہ مجموعی طور پر مخالفانہ ہے، اور انھوں نے غزل کی فنی روایت پر براہِ راست کوئی بحث نہیں کی ہے۔ محمد حسین آزاد جب اصولی اظہارِ خیال کرتے ہیں تو وہ بھی کم و بیش مخالف ہی نظر آتے ہیں، لیکن انفرادی شعرا پر انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ غزل کی روایت میں کیا کیا داخل ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کے یہاں فکر کی کمی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی بیشتر توجہ حالی کے رد میں صرف ہوئی ہے۔ بقیہ لوگوں کے بارے میں کچھ نہ کہا جائے تو بہتر ہے۔ ان لوگوں سے اتنا بھی نہ ہوا کہ پرانے تذکرہ نگاروں نے جو اصطلاحیں استعمال کی ہیں (مثلاً "کیفیت"، "نغز گوئی"، "معنی آفرینی"، "شورش"، "ادا بندی"، خیال بندی"، "مناسبت"، "شیوا بیانی"، "تازہ خیالی" وغیرہ) انھیں کی فہرست بنا ڈالتے، اور ان کے معنی متعین کرنے کی کوشش کرتے۔ غزل کا فن کیا چاہتا ہے، وہ اصلاً کس معنی میں قصیدے کے فن سے مختلف ہے، اس سے انھیں کوئی سروکار نہیں۔ ان لوگوں کی سطحیت کا یہ عالم ہے کہ یہ لوگ یہ کہتے نہیں تھکتے کہ غزل میں رعایت لفظی اچھی نہیں۔ ان لوگوں کی دیکھا دیکھی یہ خیال اب تک عام ہے کہ چونکہ میر نے کہیں یہ کہ دیا تھا کہ میرے شعروں میں ایہام نہیں ہے، اس لیے میر ایہام سے تو بھاگتے ہی تھے، وہ تمام رعایت لفظی سے نفور تھے۔ ان صاحبان نے میر کے کلیات کا اگر ایک صفحہ بھی غور سے پڑھا ہوتا تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ میر رعایت لفظی کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتے۔ لہٰذا ان حضرات کی تحریریں اردو غزل کی روایت کا تعین کرنے میں ہماری معاون نہیں ہو سکتیں، ان لوگوں کو کچھ معلوم ہی نہیں۔ اور جن کو معلوم ہے (یعنی حالی اور آزاد، اور ایک حد تک مسعود حسن رضوی ادیب) انھوں نے باضابطہ طور پر کچھ لکھا نہیں۔

لیکن اردو غزل کی روایت کوئی ایسی خفیہ یا پر اسرار چیز تو ہے نہیں جس کا علم ہم کو نہ ہو سکے۔ پچھلے لوگوں نے جو کچھ منتشر اور غیر مربوط طور پر لکھا ہے اور جو کچھ غزل ہم نے پڑھی ہے اس کی روشنی میں ہم ایک ہلکا سا نقشہ تو ترتیب دے ہی سکتے ہیں۔ اردو غزل کے بارے میں بہت سی باتیں تو ہم آپ کو بھی معلوم ہیں، اور بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کا تفاعل ہم دن رات دیکھتے رہتے ہیں، لیکن ان کے پیچھے روایت کیا ہے، اور اس روایت کے پیچھے نظریہ یا فکر کیا ہے، وہ ہم نہیں جانتے۔ پھر ہم یہ بھی کر سکتے ہیں کہ کسی مانے ہوئے بڑے

شاعر، مثلاً میر کا کلام دیکھیں کہ اس نے فن غزل کے بارے میں اپنے اشعار میں کیا کہا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ جو صفات غزل کی میر نے بیان کی ہیں وہ سب خود میر کے کلام میں موجود ہوں، لیکن اس میں تو کوئی شک نہیں کہ میر کے خیال میں غزل میں وہ صفات ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ میر، جو ہمارے انتہائی معتبر غزل گو ہیں، ان کا قول غزل کی صفات کے بارے میں معتبر ہوگا۔

پہلی بات تو یہ کہ غزل کی روایت کی نشان دہی کے لیے دو طرح کی باتیں کہنا ضروری ہیں۔ ایک وہ جن کا تعلق ان باتوں سے ہے جو غزل میں کہی جاتی ہیں (یعنی غزل کے موضوع سے) اور دوسری وہ جن کا تعلق ان طریقوں سے ہے جو ان باتوں کو کہنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں (یعنی غزل کے فن سے)۔ پہلی طرح کی زیادہ تر باتیں زیادہ تر لوگوں کو معلوم ہیں۔ دوسری طرح کی وہ باتیں جن کا تعلق غزل کی ہیئت سے ہے، وہ بھی سب لوگوں کو معلوم ہیں۔ میر کے اشعار میں موضوع اور فن دونوں طرح کی باتیں ہیں۔ وہ اکثر ملی جلی ہوں گی۔ میں پہلے تو اصولی نکات پیش کروں گا جو نہایت مختصر ہیں۔ پھر میر کے اشعار نقل کر کے ان پر مختصر بحث کروں گا۔

(۱) غزل کا موضوع

۱۰۱۔ غزل میں تقریباً ہر طرح کا موضوع بیان ہو سکتا ہے، لیکن عام طور پر اس میں عشقیہ مضامین نظم ہوتے ہیں۔ عشق کی کوئی تخصیص نہیں۔ یہ مجازی بھی ہو سکتا ہے، حقیقی بھی، اور ایک ساتھ دونوں بھی۔

۲۰۱۔ غزل کا عاشق، سچے عاشق کا آدرش ہوتا ہے۔ غزل کا معشوق اپنے حسن و خوبی کے اعتبار سے آدرش معشوق ہوتا ہے۔

۳۰۱۔ غزل کا عاشق بہت دکھ اٹھاتا ہے اور اکثر ناکام رہتا ہے۔

۴۰۱۔ غزل کا معشوق اکثر ظالم یا سرد مہر یا بے وفا ہوتا ہے۔ عاشق اس کا شکوہ کرتا ہے۔ لیکن بیزار نہیں ہوتا۔

۵۰۱۔ تمام زمانہ عام طور پر عاشق کے خلاف ہوتا ہے۔

۶۰۱۔ غزل کا متکلم (جو عاشق بھی ہو سکتا ہے) زمانے کے حالات پر کبھی کبھی اخلاقی رائے زنی

بھی کرتا ہے۔

۷۰۱۔ غزل کے عاشق کی معراج یہ ہے کہ وہ معشوق کے واسطے مر مٹے۔ معشوق کا معمولی کرشمہ یہ ہے کہ وہ عاشق کو مار ڈالتا ہے۔

۸۰۱۔ غزل کا متکلم (جو عاشق بھی ہو سکتا ہے) دنیا داروں، ریاکاروں، جھوٹے عاشقوں دنیا کے ظاہری رسم و رواج کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔

۹۰۱۔ غزل کا متکلم (جو عاشق بھی ہو سکتا ہے) نالہ و فغاں بہت کرتا ہے اور اس نالہ و فغاں کی وجہ آزار جسمانی یا آزار روحانی یا دونوں ہو سکتے ہیں۔

۱۰۰۱۔ غزل کے عاشق کو (جو متکلم بھی ہو سکتا ہے) آزار میں لطف آتا ہے اور غزل کا معشوق آزار پہنچانے میں لطف اٹھاتا ہے۔

۱۱۰۱۔ غزل کی عام فضا محزونی یا مایوسی یا تفکر یا تحیر سے عبارت ہوتی ہے۔

۱۲۰۱۔ غزل کے عاشق اور بقیہ تمام دنیا، حتیٰ کہ اس کے معشوق کے درمیان عام طور پر ایک فاصلہ رہتا ہے۔ یہ فاصلہ روحانی بھی ہو سکتا ہے اور جسمانی بھی، یا دونوں طرح کے فاصلے بہ یک وقت کار فرما ہو سکتے ہیں۔

(۲) غزل کا فن

۱۰۲۔ غزل ایک پابند نظم ہوتی ہے جس میں قافیہ اور اکثر ردیف کا التزام ہوتا ہے۔ اس کا ہر شعر عام طور پر الگ مفہوم کا ہوتا ہے لہٰذا اس میں عام طور پر کوئی تسلسل نہیں ہوتا۔ غزل میں عام طور پر مطلع اور مقطع ہوتا ہے۔

۲۰۲۔ غزل میں بہت سی تشبیہیں، استعارے، فقرے اور الفاظ مخصوص مفاہیم میں عرصۂ دراز سے رائج ہیں۔

۳۰۲۔ مخصوص مفاہیم والے الفاظ کے باعث غزل کا رجحان استعاراتی اور بالواسطہ ہو گیا ہے۔ لہٰذا وہ مخصوص الفاظ نہ بھی استعمال ہوں، تو بھی غزل کا عام طرز اظہار بالواسطہ ہوتا ہے۔

۴۰۲۔ غزل کے شعر میں عام طور پر پیچیدگی اور تہ داری ہوتی ہے۔

۵۰۲۔ قافیہ اور ردیف کو خوبی سے برتنا اور دونوں مصرعوں میں مکمل ربط ہونا

غزل کا لازمہ ہے۔

۲۔۶۔ غزل کے شعر میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان میں ربط معنوی یا ربط لفظی یا دونوں ہونا چاہیے۔

۲۔۷۔ غزل میں ایسے الفاظ کم لائے جاتے ہیں جن سے خطابت یا رسومیاتی شکوہ پیدا ہوتا ہے۔

۲۔۸۔ غزل میں معنی، کیفیت اور جذباتی شورش (یا ان میں سے کوئی ایک چیز) ضروری ہے۔

۲۔۹۔ غزل میں بات کچھ بھی کہی جائے اسلوب کا حسن شرط ہے۔

۲۔۱۰۔ غزل کے لیے متانت شرط نہیں۔ لیکن عام طور پر غزل نہیں ہوتی ہے۔ طنزیہ امزاحیہ خوش طبعی کے شعر ناممکن نہیں ہیں۔

۲۔۱۱۔ غزل کے آہنگ میں وہ صفت ہوتی ہے جسے روانی کہتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ موضوع اور فن، دونوں میں چند چیزیں ایسی ہیں جو جدید غزل (یا پچھلے پچاس ساٹھ برس کی غزل) میں کم نظر آتی ہیں۔ کچھ کی جگہ بعض اور چیزوں نے لے لی ہے، اور بعض کی جگہ خالی ہے۔ لیکن عام طور پر یہ نقشہ اس غزل کا ہے جو فراق صاحب کے اوائل عمری میں رائج تھی۔ جو چیزیں اب بدل گئی ہیں، یا غائب ہو گئی ہیں، ان میں سے کوئی ایسی نہیں ہے جس پر غزل کی ساری ہستی کا دار و مدار ہو۔ اور آج کی غزل بھی کم و بیش مندرجہ بالا انھیں چیزوں کو محیط ہے۔ اس معنی میں، کہ مندرجہ بالا عناصر یا خطوط میں کوئی ایسا نہیں ہے جس کو آج بھی غزل میں استعمال نہ کیا جا سکے۔ یہ بات بھی ہے کہ تبدیلیاں زیادہ تر موضوع میں ہوئی ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ فن سے متعلق جو خطوط پیش کیے گئے ہیں ان میں سے اکثر کا تعلق پورے فن شاعری سے ہے، محض فن غزل سے نہیں۔ لہٰذا ان میں تبدیلی کا امکان کم ہی رہا۔ جہاں تک موضوع کی تبدیلی کا معاملہ ہے، وہاں بھی صورت یہ ہے کہ ان تبدیلیوں کو اگر تجربے کی روشنی میں پرکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کی اساس اوپر بیان کیے ہوئے ہی کسی اصول پر ہے۔ مثلاً آج کا غزل گو اگر زاہد اور شیخ اور محتسب سے نبرد آزما نہیں ہے تو بھی وہ ابنائے زمانہ کی عام ریاکاری اور ان میں خلوص کی کمی کا شاکی ضرور ہے۔ اگر آج کی غزل میں معشوق کے ہاتھ میں تلوار یا خنجر نہیں ہے تو بھی وہ سرد مہر یا کم آمیز تو ہے ہی۔ آج کا عاشق اگر

اپنے لیے مرغ اسیر کا استعارہ نہیں استعمال کرتا تو تنہائی اور دوری کی بات پھر بھی کرتا ہے اس طرح اکثر موضوعات وہی ہیں، صرف اسالیب کچھ اور ہیں۔ اور بنیادی بات یہ ہے کہ ان میں سے کوئی موضوع ایسا نہیں ہے جس کو آج بھی بجنسہٖ برتنا ممکن نہ ہو۔ بہت سے بہت یہ کہا جائے گا کہ ایسی غزل میں موضوعات کو ظاہر کرنے کے لیے جو اسالیب اختیار کیے گئے ہوں گے وہ آج کے نہ ہوں گے (اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میں ایسے اسالیب یا موضوعات کو اختیار کرنے کی سفارش کر رہا ہوں۔)

اب میر کے کچھ شعر دیکھیے۔ ان کی روشنی میں اوپر درج کیے ہوئے کئی نکات برآمد ہو سکتے ہیں۔

۱۔ درہمی حال کی ساری ہے مرے دیوان میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

(دیوان اول)

۲۔ نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

(دیوان اول)

۳۔ میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

۴۔ عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

(دیوان اول)

۵۔ دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
درسے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

(دیوان دوم)

۶۔ کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں (دیوان دوم)

۷۔ سہل ہے میرؔ کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

(دیوان دوم)

۸۔ مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

(دیوان سوم)

۹۔ طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

(دیوان سوم)

۱۰۔ زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہے سخن میرؔ کا عجب ڈھب کا

(دیوان چہارم)

۱۱۔ شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

(دیوان پنجم)

میں نے مشہور شعر بھی جان بوجھ کر نقل کر دیے ہیں تاکہ آپ کو یہ خیال نہ ہو کہ جان بوجھ کر فاروقی صاحب نے وہ شعر ترک کر دیے جو شاید ان کے نظریے کے خلاف جاتے۔ کیونکہ شعر ۶ میں میر نے شاعری کی دو خوبیاں بتائی ہیں، "طرز" اور "ایہام"۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے ازراہ مکر خود کو ان دونوں چیزوں سے بے بہرہ قرار دیا ہے۔ جو لوگ اس شعر کو اس بات کی دلیل میں لاتے ہیں کہ میر کے اشعار میں ایہام نہیں تھا، اور ایہام ان کو پسند بھی نہ تھا، وہ اس شعر کو اس بات کی بھی دلیل میں کیوں نہیں لاتے کہ میر کے شعر میں کوئی "طرز" نہیں؟ ظاہر ہے کہ اپنی شاعری پر رائے کی حد تک میر کا یہ شعر محض مکر ہے۔ جہاں تک شعر ۸ کا سوال ہے، یہ ہمارے کئی نکات کو محیط ہے، مثلاً ۳۰۱، ۵۰۱، ۱۱۰۱، ۱۲۰۱ اور ۷۰۲۔ شعر نمبر ۱ سے ۶۰۱ اور ۱۰۱۱ مستنبط ہو سکتے ہیں۔ شعر نمبر ۴ سے ۱۰۱ واضح ہے۔ شعر نمبر ۳، نمبر ۷، شعر نمبر ۹ اور شعر نمبر ۱۰ سے بہت سے فنی نکات برآمد ہوتے ہیں، مثلاً ۳۰۲، ۴۰۲، ۶۰۲، ۱۰۰۳۔ شعر نمبر ۲ سے ۹۰۲ برآمد ہوتا

ہے شعر نمبر۵ سے ۱۲۰۲ اور ۵۰۲ برآمد ہوتے ہیں۔ شعر نمبر۱۱ سے ۱۱۰۲ نکلتا ہے۔ موضوع والے بعض نکات ان شعروں سے نہیں نکلتے، کیوں کہ یہ موضوعات تو غزل کے اشعار میں بکھرے پڑے ہیں، یہ بات ثابت کرنے کے لیے کہ غزل کا عاشق آزار میں لطف حاصل کرتا ہے غزل کا کوئی شعر نقل کرنا ضروری نہیں۔ میں نے صرف انھیں نکات کو روشن کرنے کے لیے اشعار دیے ہیں جو از خود پوری طرح واضح نہیں ہیں۔

مندرجہ بالا مختصر (مگر مجھے امید ہے کہ جامع) نقشے کی روشنی میں فراق صاحب کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فراق صاحب میر کے بہت معتقد تھے اور میر سے بہت متاثر ہوئے۔ لیکن میر پر ان کا فیصلہ ملاحظہ ہو۔ "میر کے یہاں قدر اول کے اشعار کی تعداد غالباً ڈھائی تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ تک پہنچتی ہے۔ لیکن میر کے نہایت اچھے اشعار کی تعداد تین ہزار اشعار سے کم نہیں ہے۔" یعنی ایسے شخص کی ستر برس کی مشق سخن، جس کو اکثر لوگ اردو کا سب سے بڑا شاعر کہتے ہیں، اس کا نتیجہ ڈھائی تین سو اشعار۔ فراق صاحب نے ایک بار مجھ سے بیان کیا تھا کہ ان کا کلام "ہومر اور ڈینٹی اور بالمیکی سے کم نہیں۔ اور اگر کسی کو خیال ہو کہ وہ لوگ تو رزمیہ نگار ہیں اور میں غزل گو، تو مصرعے ملا کر دیکھ لے، آواز سے آواز ملتی ہے۔" اول تو منفرد مصرعوں کو معیار بنا کر شاعر کا مرتبہ طے کرنے کا طریقہ ہی مہمل ہے (اور یہ طریقہ بھی فراق صاحب کا اپنا نہیں، بلکہ میتھیو آرنلڈ سے مستعار ہے) لیکن رزمیہ شعرا کے مصرعوں سے غزل کے مصرعوں کا تقابل کرنے کا مطالبہ ہی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ غزل کی روایت سے فراق صاحب کی آگاہی کس قدر قلیل تھی۔ وہ زبان کے کیسے نباض تھے، اس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ ایک بار رشید احمد صدیقی نے کہیں بھولے سے یہ لکھ دیا تھا کہ فراق صاحب کو فارسیت کا ذوق کم ہے، تو فراق صاحب نے رشید صاحب کو اپنے ایک مضمون میں برا بھلا کہا، لیکن اس پر بھی ان کو اطمینان نہ ہوا تو عرصے تک محفلوں میں اپنے وہ شعر سنایا کیے جن میں فارسی عربی کے چھوٹے موٹے الفاظ ہوتے تھے۔ پھر وہ کہتے کہ دیکھو ایسے ایسے الفاظ استعمال کرتا ہوں پھر بھی ایک صاحب فرماتے ہیں کہ مجھے فارسی سے مس نہیں۔ چنانچہ میرے سامنے انھوں نے اپنے مندرجہ ذیل مصرع میں ؎

دارالسلطنتوں کو بنایا دولت مند انسانوں نے

بڑے فخر سے لفظ "دارالسلطنتوں" کی "فارسیت" کی داد طلب کی تھی۔ واقعہ یہ ہے کہ ان کے مداحوں

کی خوش فہمی کے باوجود کہ انھوں نے غزل کو نئے الفاظ دیے، یا اپنے اظہار کے لیے نئی زبان خلق کی، سرور صاحب کی وہ بات سچ ہی رہی کہ ان کی زبان اکھڑی اکھڑی اور الجھی الجھی سی معلوم ہوتی ہے۔

خیر، میر کے یہاں فراق صاحب کو قدر اول کا ڈھائی تین سو شعر مل گیا، لیکن مجھے فراق صاحب کے یہاں قدر اول کا دس بیس شعر بھی نہیں ملتا۔ ان کے کلام کا بڑا حصہ انھیں روایتی مضامین پر مشتمل ہے جو فراق صاحب کے اوائل عمری میں رائج تھے۔ ایک چھوٹا حصہ سیاسی اور انقلابی رومانی قسم کے مضامین پر مشتمل ہے۔ لیکن سیاسی مضامین حسرت موہانی اور محمد علی جوہر کے ذریعے غزل میں پہلے ہی داخل ہو چکے تھے۔ فراق کے کلام کا ایک قلیل حصہ ایسا ضرور ہے جس میں عشق کے تجربے اور کیفیات کے رنگوں اور پہلوؤں کا اظہار ہے جو اس سے پہلے ہماری شاعری میں خال خال بیان ہوئے تھے۔ لیکن زبان کے ساتھ عدم مناسبت اور مجبز نظم اور غزل کے مزاج سے بے خبری یہاں بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ ان کے تینوں طرح کے کلام میں زبان کے ساتھ ایک طرح کی زبردستی تو ہے، لیکن یہ زبردستی بھونڈی اور بے ڈھنگی ہے، خلاقانہ نہیں۔ کیوں کہ جو الفاظ استعمال کرتے ہیں وہ بعض اوقات نئے تو ہوتے ہیں، لیکن وہ شعر سے، یا آپس میں، مناسبت نہیں رکھتے اور اہمل بے جوڑ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کثرت الفاظ، الفاظ کے صحیح تاثر اور استعمال سے ناواقفیت، اور معمولی بات کو کہنے کے لیے بڑے دھوم دھڑکے والے الفاظ کا استعمال، یہ عیوب ان کے یہاں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ فراق صاحب کی شہرت اسی زمانے میں بڑھی جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر شعر کی فنی حیثیت کم اہم رہ گئی اور خیال ہی خیال سب کچھ رہ گیا۔ خیال کا کیا ہے، خراب شعر میں بھی اچھا خیال بیان ہو سکتا ہے۔ اور اچھے شعر میں بھی خراب خیال بیان ہو سکتا ہے۔ اقبال کے یہاں دونوں طرح کی مثالیں موجود ہیں۔ بہر حال، چونکہ فیشن ایسی شاعری کا چل گیا جس میں خیال کی اہمیت زیادہ تھی، اس لیے فراق صاحب کے فنی اسقام پر لوگوں نے چنداں توجہ نہ کی۔

اثر لکھنوی غالباً وہ واحد نقاد ہیں جنھوں نے فراق کی عظمت کا کلمہ نہ پڑھا۔ نیاز فتحپوری تو اپنا مضمون لکھ کر الگ ہوئے۔ بعد میں انھوں نے فراق صاحب کے بہت سے اشعار کو ناموزوں وغیرہ کہا، لیکن نیاز صاحب اس وقت تک اپنی اہمیت کھو چکے تھے۔ اثر لکھنوی سے

گڑبڑ یہ ہوئی کہ وہ فراق صاحب کے یہاں زبان و بیان اور محاورے، مذکر، مونث کی غلطیاں روایتی استادوں والے انداز میں نکالنے لگے۔ زبان و بیان کی اوقات اس زمانے تک یوں ہی زبوں ہو چکی تھی۔ پھر اثر کا قدامت پرستانہ نقطۂ نظر اور غیر منطقی فکر۔ انھوں نے اصول کی رو سے یہ ثابت کرنے کی کوشش ہی نہ کی کہ زبان کی خوبی کے بغیر شعر کی خوبی ممکن نہیں۔ مزید ستم یہ ہوا کہ انھوں نے اسی انداز میں فیض پر بھی نکتہ چینی کی۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ فیض کے "اغلاط" اور طرح کے ہیں، فراق صاحب کے اور طرح کے۔ چونکہ یہ بات ظاہر تھی کہ ان "اغلاط" کے باوجود فیض کا اکثر کلام خوبصورت ہے اس لیے فراق صاحب پر بھی اثر لکھنوی کے اعتراضات درخور اعتنا نہ ٹھہرے (حالانکہ خود فراق صاحب نے اثر لکھنوی کے بعض اعتراضات کو مان لیا تھا) فراق صاحب کے تمام مداحوں کو یہ بات تسلیم ہے کہ ان کے یہاں حکیمانہ میلان نہیں ہے، لیکن وہ بات ضرور ہے جسے احتشام صاحب نے اپنے مخصوص مبہم انداز میں وہ "ریاض نفس" کہا تھا جو "علم اور وقوف" سے حاصل ہوتا ہے۔ احتشام صاحب کی اصطلاحات مجھ پر واضح نہیں ہوتیں، لیکن اندازہ یہ لگتا ہے کہ ان کے خیال میں، فراق صاحب محسوس کیے ہوئے تجربے کو فکر کا رنگ دے دیتے ہیں۔ عسکری صاحب نے اس بات کو اپنے انداز میں بڑے پرزور طریقے سے کہا ہے۔ مثال کے طور پر عسکری نے فراق کا یہ شعر نقل کیا ہے ؎

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے
پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

اگرچہ اس شعر کا خیال کوئی ایسا نیا نہیں، کیونکہ اس طرح کے تمام اشعار کا سلسلہ کم سے کم غالب تک پہنچتا ہے ؎

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

قابل غور بات یہ ہے کہ دوسرے مصرعے کے ڈرامائی تاثر نے عسکری صاحب کو ایسا گم کیا کہ انھوں نے یہ نہ دیکھا کہ رات کے پچھلے پہر کو تارے تو بیدار ہی رہتے ہیں، زمین البتہ سوئی رہتی ہے۔ اس لیے "تارے" کے بعد "بھی" کا محل نہ تھا، بلکہ "زمین" کے بعد تھا۔ پھر زمین کے جاگتے رہنے کا کوئی ثبوت کسی استعارے یا داخلی کیفیت کے ذریعے دینا تھا۔

اس وقت محض ایک بیان ہے کہ زمین جاگ رہی ہے۔ پھر کہیں جاگ رہی ہے"، میں "کہیں" محض قافیے کی خاطر ہے، کیونکہ اس کے بغیر مفہوم پورا تھا۔ کہاں غالب کے یہاں تمام کائنات میں حرکت، اور ذرے کی چمک اور جگمگاہٹ کو (جس کے گھٹنے بڑھنے کی بنا پر اسے دل سے تشبیہ دیتے ہیں) اس کی زندگی کا ثبوت قرار دینا، اور کہاں ایک محض دعوا، وہ بھی ایسا کہ جس پر زور پہنچنے کے لیے جس لفظ (یعنی "بھی") کی ضرورت تھی، وہ کہیں اور۔ ذرے کی چمک پر یاد آیا کہ عسکری صاحب نے ایک اور شعر کے بارے میں ایسا ہی دعوا کیا ہے۔ فراق صاحب کے مندرجہ ذیل شعر پر ؎

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

عسکری صاحب یوں رقم طراز ہیں: "فراق کا عشق وقتی لگن اور طلب سے بہت بلند ہو کر پوری کائنات کے متعلق ایک رویہ، ایک انداز نظر، بلکہ ایک مفصل فلسفۂ حیات بن جاتا ہے۔ جس میں زندگی کے سارے تضاد، سارا جبر و اختیار، سارے جدلیاتی عناصر آکے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔" مجھے نہیں معلوم کہ مندرج بالا شعر سے اتنے بڑے معنی کیونکر نکل سکتے ہیں، لیکن میں اتنا جانتا ہوں کہ فراق صاحب کا شعر میر سے مستعار ہے ؎

ہر ذرہ خاک تیری گلی کی ہے بے قرار
یاں کون سا ستم زدہ ماٹی میں رل گیا

میر کے ذرے کی گھٹتی بڑھتی چمک کے ذریعے اس کی بے قراری بھی دکھا دی، اور عاشق کی بے قراری کا خاک کے دامن میں منتقل ہونا بھی دکھایا۔ عاشق کی بے کسی پر خاک کو ماتم کناں بھی دکھایا، اور خاک کی چمک کا پھر بھی اشارہ قائم کر دیا۔ فراق صاحب کے شعر میں صرف ایک پہلو ہے، اور انداز بھی خبریہ ہے، جب کہ میر کے دوسرے مصرعے میں استفہام نے حسن کا ایک اور پہلو پیدا کر دیا ہے۔

مغربی ادب سے واقفیت فراق صاحب کے اسطور کا فند بھی حصہ ہے۔ کلیم الدین صاحب بھی اس کے سحر میں گرفتار ہوئے۔ انھوں نے ۱۹۴۲ کے ایک مضمون میں اس بات پر خوشی کا اظہار کیا کہ "فراق صاحب مغربی ادب سے بھی واقف ہیں، یہ صرف شاعر ہی نہیں، نقاد بھی ہیں اور

اپنی شاعری پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں اور فن شاعری پر غور و فکر بھی کرتے ہیں اور اس غور و فکر میں مغربی خیالات سے استفادہ کرتے ہیں۔" لہٰذا کلیم الدین صاحب کے خیال میں غزل سے فراق صاحب کا شغف "باعث استعجاب و تاسف ہے۔" لیکن انگریزی یا مغربی ادب سے فراق صاحب نے کیا حاصل کیا، اور اسے کس طرح اپنی غزل میں داخل کیا، اس کے بارے میں کلیم الدین احمد بالکل خاموش ہیں۔ وہ یہ ضرور کہتے ہیں کہ فراق صاحب آرنلڈ سے متاثر ہو کر اس خیال پر عمل پیرا نظر آتے ہیں کہ شاعری زندگی کی تنقید ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ فراق صاحب کی تنقید حیات میں "شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن" کی کمی ہے۔ اس کے علاوہ انھیں "فراق کے خیالات میں اکثر خامی نظر آتی ہے۔" یہ سب باتیں صحیح ہوں یا غلط، لیکن ان میں ایسے شاعر کا نشان نہیں ملتا جس نے اردو غزل کی روایت میں کوئی اضافہ کیا ہو۔ کلیم الدین صاحب فراق کی تعریف تو بہت کرتے ہیں، لیکن ان کا سلسلہ زیادہ سے زیادہ امیر مینائی سے ملاتے ہیں۔ وہ فراق کے اپنے قول کی تائید کرتے ہیں کہ ان کے یہاں "اتحاد ضدین" اکثر نظر آتا ہے، اور "یہ صفت انھیں موجودہ شعرا میں امتیاز کی حیثیت عطا کرتی ہے۔" یہ دونوں صاحبان بھول گئے کہ "اتحاد ضدین" (اگرچہ میں اس اصطلاح کو ناکافی سمجھتا ہوں) غالب کے یہاں جس درجے کا اور جس کثرت سے ملتا ہے، کسی اور شاعر کو اس کی ہوا بھی نہیں لگی۔ بہر حال "اتحاد ضدین" کی مثال میں کلیم الدین صاحب نے مندرجہ ذیل شعر بھی پیش کیا ہے ؎

تھی یوں تو شام ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھا فراق کہ میں مسکرا دیا

اس شعر کو محمد حسن عسکری نے بھی فراق کے تصور ہجر کی مثال میں پیش کیا ہے۔ یہ سب لوگ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ مصرع اولیٰ میں بہ یک وقت شام اور "پچھلی رات" کا ذکر ہے۔ یعنی جو واقعہ بیان کیا جا رہا ہے وہ ہے تو شام ہجر لیکن اسی شام کو مصرعے میں "پچھلی رات" بتایا گیا ہے۔ مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "یوں تو وہ شام ہجر تھی، مگر پچھلی رات کو۔" وقت کا ایک ہی منطقہ شام اور پچھلی رات کس طرح ہو سکتا ہے اس کے بارے میں شعر بالکل خاموش ہے۔ فراق صاحب کے مداحان بھی خاموش ہیں۔ بہر حال، اسی ہجر کے موضوع پر ایک شعر کے بارے میں عسکری صاحب کہتے ہیں "یاد نہیں پڑتا کہ کسی شاعر نے فراق کی کیفیت کو اتنا وسیع، باعظمت اور ہمہ گیر بنایا ہو۔" ؎

وہ بے قراریِ دل وہ فضائے تنہائی
وہ سرزمین محبت وہ آسمان فراق

شعر یقیناً اچھا ہے، دوسرے مصرعے میں کیفیت خوب ہے، لیکن پہلے مصرعے کی کیا ضرورت تھی؟ اگر مصرع لگانا ہی تھا تو "بے قراریِ دل" جیسا رسمی اور بے جوڑ فقرہ کیوں رکھا؟ "فضا"، "سرزمین"، "آسمان" یہ سب غیر وجود سے تعلق رکھتے ہیں اور عناصر فطرت بھی ہیں۔ ان تین ٹکڑوں کے ساتھ وجود سے متعلق ایسا پھس پھسا فقرہ ("بے قراری دل") رکھنا فراق صاحب ہی کے بس کا روگ تھا۔ روایت سے ذرا بھی مس ہوتا تو ایسی سرسری بات نہ کہتے اور مناسبت کا اس طرح خون نہ کرتے، اور اگر کرتے بھی تو کسی معنوی پہلو کی خاطر، جیسا کہ میر کے اس شعر میں ہے ؂

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

"جگر" کی مناسبت سے پہلے مصرعے میں "خون" کا تلازمہ درکار تھا، یا پھر "چشم" کی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں "تری" یا "سیلاب" کا تلازمہ چاہیے تھا۔ لیکن چونکہ کثرت گریہ کے بعد ہی آنسو کی جگہ خون بہتا ہے اس لیے "جب نام ترا لیجیے" کے ساتھ "خون" کی معنویت چنداں خوب نہ تھی۔ اور "جگر آنا" جیسے برجستہ محاورے کی معنویت کے سامنے "سیلاب" وغیرہ کا تلازمہ پر زور نہ تھا۔ فراق صاحب کے شعر میں "آسمان فراق" کی داد نہ دینا ظلم ہے، (اگرچہ اس میں ایک حد تک ردیف کی بھی کارفرمائی ہے) لیکن فراق کے سامنے میر کا شعر تھا ؂

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

میر کے شعر میں "یک بیاباں" کی ترکیب، اس کی مناسبت سے "تنہائی" اور "صوت جرس" کا استعارہ، یہ سب مل کر ایک کائنات ہیں جس میں انسان واقعی اور مکمل طور پر تنہا ہے۔ تنہائی کے موضوع پر فراق صاحب کا ایک شعر کلیم الدین صاحب نے فراق کے اس قول کے ثبوت میں نقل کیا ہے کہ ان کے یہاں "اجتماع ضدین" پایا جاتا ہے ؂

اک فسوں ساماں نگاہ آشنا کی دیر تھی
اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

بھری دنیا میں تنہا نظر آنا اگر "اجتماع ضدین" ہے (یا جو کچھ بھی ہے) تو یہ بھی اس کا فیض ہے جس کے یہاں فراق صاحب کے خیال میں ڈھائی تین سو سے زیادہ شعر قدر اول کا مرتبہ پانے کے حق دار نہیں ہیں۔ میر کے دیوان چہارم میں ہے ؎

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

(دوسرے مصرعے میں "سے" بمعنی "کی طرح" ہے) "شور جرس" کی استعاراتی معنویت اور معشوق کا تمام عالم میں موجود ہونا، یہ پہلو میر کے شعر میں مستزاد ہیں۔ لیکن کلیم الدین صاحب نے یہ غور نہیں کیا کہ فراق کے پہلے مصرعے میں "فسوں ساماں" اور "آشنا" دو میں سے ایک صفت غیر ضروری ہے، بلکہ اس سے تاکید الذم بما یشبہ المدح کی صورت پیدا ہو رہی ہے۔ نگاہ یا تو "فسوں ساماں" ہوتی، یا "آشنا" ہوتی۔ ان میں سے ایک ہی صفت نگاہ کے لیے کافی تھی کہ اس کے ذریعے ہم بھری دنیا میں تنہا نظر آنے لگیں۔ اس وقت تو کیفیت یہ ہے کہ معشوق کی نگاہ آشنا کافی نہیں، اسے "فسوں ساماں" بھی ہونا چاہیے تاکہ کارگر ہو۔ یا محض فسوں سامانی کافی نہیں، اس میں صفت آشنائی بھی ضروری ہے۔ "فسوں ساماں" اور "آشنا" میں کوئی مناسبت یا رعایت بھی نہیں ہے جس کا سہارا لیا جائے۔ مصرع دراصل یوں مکمل تھا "اک نگاہ آشنا کی دیر تھی"۔ لیکن بحر کچھ اور ہوئی جاتی تھی۔ فراق صاحب کو مصرع پورا کرنا تھا، سو "نگاہ" کا خیال کر کے "فسوں ساماں" رکھ دیا اور مطمئن ہو گئے۔ اس افراط و تفریط سے معنوی عیب کیا پیدا ہو گیا، اس کی ان کو خبر نہ ہوئی۔ پھر اگر ہم اپنے آپ کو تنہا نظر آنے لگے تو شعر سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی جب تک اس میں "خود کو" یا "اپنے آپ کو" جیسا کوئی فقرہ مذکور نہ ہو۔ اور اگر ہم دنیا والوں کو تنہا دکھائی دینے لگے، تو "اس بھری دنیا میں" "ہم" کی جگہ "اس بھری دنیا کو ہم" کا محل تھا۔ میر نے "ہم تنہا ہوں" کہہ کر دونوں معنوی امکانات رکھ دیے ہیں۔ فراق کے یہاں ایک ہی معنوی امکان ہے اور وہ بھی سقیم ہے۔

فراق صاحب کے اس مشہور شعر ؎

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

کے بارے میں میں نے لکھا تھا کہ جب مصرعِ ثانی میں "ہے" کے ذریعے یہ اشارہ واضح ہے کہ بات عہد حاضر کی ہو رہی ہے، تو مصرع اولیٰ میں "اس دور" کی تخصیص غیر ضروری ہے۔ فراق صاحب اس پر ناراض بھی ہوئے تھے۔ لیکن ظاہر ہے کہ "اس دور" برائے بیت ہے (برائے بیت تو "بشر کی" بھی ہے، لیکن اس پر بحث فی الحال مقصود نہیں)۔ اس موقع پر "اس دور" کی بحث کا اعادہ اس لیے کر رہا ہوں کہ میر کے ایک شعر میں اسی "برائے بیت" فقرے کا استعمال دکھانا منظور ہے۔ دیوان اوّل کا شعر ہے ؎

یک قطرہ آب میں نے اس دور میں پیا ہے
نکلا ہے چشم تر سے وہ خون ناب ہو کر

ظاہر ہے کہ "اس دور" یہاں بھی بظاہر برائے بیت ہی ہے، لیکن پینے کا ذکر کر کے میر نے "دور" کو "دورِ شراب" فرض کرنے کا جواز پیدا کر دیا، کہ اور لوگوں نے تو شراب پی، اور میں نے اس دور میں صرف ایک بوند پانی پیا (ممکن ہے وہ صرف آنسو کی بوند رہی ہو) اور وہ بھی خون ہو کر بہ نکلا۔ فراق صاحب اگر اس نکتے سے آگاہ ہوتے کہ غزل کا شعر اس بات کا شدت سے تقاضا کرتا ہے کہ اس میں ہر لفظ ایک دوسرے سے لفظی یا معنوی، یا دونوں طرح کا ربط رکھتا ہو اور ہر لفظ پوری طرح کارگر ہو تو وہ بھی میر کی طرح کی کوئی ترکیب کرتے۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ قلیل تعداد میں سہی، لیکن فراق صاحب کے یہاں ایسے شعر ضرور ہیں جن میں عشق کے ایسے تجربات و کیفیات کا بیان ہے جو ان سے پہلے شاذ تھے، لیکن مشکل یہ ہے کہ زبان کے ساتھ عدم مناسبت اور غزل کے مزاج سے بے خبری یہاں بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ چونکہ میر کے کلام سے بعض مثالیں میں نقل کر چکا ہوں، اس لیے اب یہ بات بھی کہنا چاہتا ہوں کہ فراق صاحب کے بہت سے اچھے شعروں پر کسی نہ کسی پیش رو کی چھاپ نظر آتی ہے۔ میر کی بعض مثالیں اوپر گزریں، اب بعض اور شعرا سے مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

عشق کی آزمائشیں اور فضاؤں میں ہوئیں
پاؤں تلے زمیں نہ تھی سر پہ یہ آسمان نہ تھا

ایک آدھ خرابی کے باوجود میں اسے فراق صاحب کے اچھے شعروں میں گنتا تھا، کیونکہ دوسرے مصرعے کے پیکر میں غضب کی کیفیت ہے اور استعارہ اور پیکر دونوں بہت خوب دست و گریباں ہیں۔ لیکن ایک دن "طلسم ہوشربا" (جلد دوم صفحہ ۳۸۱) میں کسی گم نام شاعر کا یہ شعر دیکھا

تو رنج ہوا کہ فراق صاحب کے گنے چُنے مولک ORIGNAL شعروں میں ایک کم کرنا پڑا ہے

خرام ناز تمہارا بھی ایک آفت ہے
زمین پاؤں تلے سر پہ آسماں نہ رہا

فراق صاحب کے شعر میں جس چھوٹی سی خرابی کا ذکر میں نے کیا تھا وہ یہ ہے کہ دوسرے مصرع میں "آسماں" کے پہلے "پہ" بے محل اور غیر ضروری ہے۔ کیونکہ اس سے گمان گزرتا ہے کہ پاؤں تلے زمین تو بالکل نہ تھی، لیکن سر پر آسمان تھا، مگر وہ آسمان نہ تھا جو ہمارے آپ کے سر پر ہوتا ہے۔ اگر یہی کہنا تھا کہ کوئی اور آسمان تھا اور کوئی دیگر زمین تھی تو "زمین" کے پہلے بھی "پہ" لگانا تھا۔ ویسے بہتر تو یہ ہے کہ زمین اور آسماں دونوں کے پہلے "پہ" نہ ہوتا، جیساکہ "طلسم ہوشربا" والے شعر میں ہے، کیونکہ برجستگی اور معنویت دونوں کا تقاضا یہی تھا۔

چھوٹے چھوٹے الفاظ کے استعمال میں یہ بدسلیقگی فراق صاحب کے یہاں اکثر نظر آتی ہے۔ مثلاً ان کا اچھا اور مشہور شعر ہے، اس پر خود فراق صاحب نے حاشیہ آرائی بھی کی ہے ؎

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

شعر اپنی کیفیت کے باعث بجا طور پر مشہور ہے۔ لیکن پہلے مصرع میں "شام" اور "حسن" دونوں کے ساتھ "بھی" کی قید لگنے سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ دل کو کہانیاں یاد آنے کے لیے شرط یہ ہے کہ شام بھی دھواں دھواں ہو اور حسن بھی اداس اداس ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ مہمل ہے، کیونکہ اصل مقصد تو منظر نگاری ہے، کہ ایسا منظر تھا اور اس وقت دل کو کئی کہانیاں یاد آئیں۔ مصرع یوں کر دیجیے ؏ شام تھی دھواں دھواں حسن تھا اداس اداس بحر بدل جائے گی لیکن مقصود پورا ہو جائے گا۔ پھر دوسرے مصرع میں "سی" غیر ضروری ہے۔ کیونکہ "یاد آکے رہ گئیں" کا مفہوم ہی یہ ہے کہ پوری طرح یاد نہ آئیں۔ اس پر "سی" لگانا محض تصنع اور طالب علمانہ انداز ہے۔

درد، میر اور مومن کے مشہور شعر ہیں ؎

درد: میرے تغیر حال پر مت جا — یوں بھی اے مہرباں ہوتا ہے
میر: میرے تغیر حال پر مت جا — اتفاقات ہیں زمانے کے

مومن: میرے تغیرِ رنگ کو مت دیکھ تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے
ان کے سامنے فراق صاحب نے اپنا چراغ روشن کیا، اور حق یہ ہے کہ خوب کہا ہے

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے
اتفاقات ہیں زمانے کے

یعنی تقلیب حال کا اثر دونوں پر مرتب کرکے بظاہر ایک نئی بات پیدا کی۔ لیکن دراصل یہ خیال ناسخ کا ہے ؎

نہ میں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب
وہی ہیں وہی تو نہ میں ہوں نہ تو ہے

ممکن ہے فراق صاحب کے ذہن میں ناسخ کا شعر نہ رہا ہو، لیکن اولیت کا شرف بہرحال ناسخ کو ہے۔

میر کے بعض اشعار جواب تک زیر بحث آئے ہیں وہ اس بات کو بھی واضح کرتے ہیں کہ فراق نے میر سے کوئی گہرا اور باطنی فیض نہیں حاصل کیا تھا۔ پھر بھی، ان کے چند وہ اشعار بھی ایک نظر دیکھتے چلیں جن پر انھوں نے "طرز میر" کا عنوان قائم کیا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ فراق صاحب نے میر کا محض اتباع کیا ہے یا میر سے آگے بڑھ گئے ہیں یا وہ میر سے کمتر درجے پر نظر آتے ہیں؟ سب سے پہلی بات تو یہ کہ فراق صاحب کے یہاں میر کی تہ داری اور استعاراتی شدت اور پیکر کی رنگارنگی مفقود ہے۔ کثرت الفاظ اور چھوٹی بات کو دھوم دھڑکے سے کہنے کی عادت یہاں بھی ان کی دامن گیر ہے۔ فراق صاحب کے انتقال کے بعد ان کا یہ شعر بعض حلقوں میں بڑے درد کے ساتھ پڑھا گیا تھا ؎

ایک شخص کے مرجانے سے کیا ہو جائے ہے لیکن
ہم جیسے کم ہوئیں ہیں پیدا پچھتاؤ گے دیکھو ہو

لیکن یہ شعر میر کے اس لاجواب شعر کا ناکام چربہ ہے ؎

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

ناکام میں نے اس لیے کہا کہ فراق نے مضمون کو پست کر دیا ہے۔ میر نے دل کی بربادی پر اپنے کسی طرح کے رنج کا اظہار نہیں کیا ہے۔ صرف یہ کہا ہے کہ یہ شہر پھر آباد نہ ہوگا، تم اس کو اجاڑ کر

پچھتاؤ گے۔ یعنی انھیں زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ معشوق کو پچھتاوا نصیب ہوگا۔ اس کے برخلاف فراق صاحب پہلے مصرعے میں تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہیں۔ یہ صاف ظاہر ہے کہ انھیں اپنے مارے جانے کا غم ہے، وہ خود کو یگانۂ روزگار بھی کہنے سے گریز نہیں کرتے۔ میر تو صرف شہر دل کا تذکرہ کرتے ہیں، یہ نہیں کہتے کہ یہ دل میرا ہے اور ایسا ہے۔ لیکن فراق صاحب اپنی انا کو ترک نہیں کرتے۔ (محمد حسن عسکری نے میر پر اپنے ایک مضمون میں اس بات پر کئی صفحے صرف کیے ہیں کہ غالب کے برعکس، میر اپنی خودی کو عام انسانوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں، اور اس لیے میر کو غالب پر فوقیت ہے۔ سلیم احمد نے اپنی کتاب "غالب کون" میں ایک پورا باب اس پر لکھا۔) بہرحال، میر کو دل کے اجڑنے کا رنج نہیں، معشوق کے شرمندہ ہونے کا خوف ہے۔ اور فراق صاحب کو اپنے اجڑنے کا غم ہے۔ پھر فراق صاحب کی لفظی لغزشیں دیکھیے۔ محل "سنو ہو" کا تھا، لیکن قافیہ بارج تھا، اس لیے "دیکھو" کا نامناسب لفظ رکھ دیا، جس میں دھمکی کا پہلو مزید بے لطفی پیدا کر رہا ہے۔ مصرع اولیٰ میں "مرجاتے یا مرتے" کا محل تھا، لیکن میر کی زبان سے ناواقفیت کی بنا پر "مرجائے" لکھ دیا۔

جس بحر میں فراق صاحب کی یہ غزل ہے اسے میر نے کثرت سے برتا ہے اور انھیں کے حوالے سے یہ مقبول بھی ہوئی۔ عام طور پر اس کی تقطیع بحر متقارب میں کی جاتی ہے، لیکن چونکہ اس کے بعض لوازم ایسے ہیں جو بحر متقارب کی روایتی شکلوں میں نہیں ملتے، اس لیے میں نے ایک جگہ سفارش کی ہے کہ اس کا نام "بحر میر" رکھ دیا جائے۔ نام جو بھی رکھا جائے، لیکن اس بحر کے بعض لوازم میر نے اپنے تمام دیوانوں میں تقریباً ہمیشہ برتے ہیں۔ لہٰذا یہ حکم لگانا غلط نہ ہوگا کہ میر نے یہ لوازم یا تو خود مقرر کیے تھے، یا کسی قدیم نمونے کو دیکھ کر دریافت کیے تھے۔ ان میں سے بعض لوازم حسب ذیل ہیں۔ اگر ان کو نہ برتا جائے تو مصرعے پر خارج از بحر ہونے کا حکم لگ سکتا ہے۔

۱۔ ہر مصرعے میں آٹھ رکن ہیں اور بتیس ماترائیں ہیں۔

۲۔ کسی بھی مصرعے کا پہلا رکن فعولن نہیں ہو سکتا، نہ ہی کسی مصرعے کے دو رکن یکے بعد دیگرے فعل (بہ سکون عین) یا فعَل (بہ تحریک عین) ہو سکتے ہیں۔

۳۔ کسی بھی مصرعے میں، کہیں بھی، فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آ سکتا۔

فراق صاحب کی وہ غزل جس کا شعر اوپر نقل ہوا، اور جس کا مطلع ہے ؎

ہم سے فراق اکثر چھپ چھپ کر پہروں پہروں رؤہو
وہ بھی کوئی ہمیں جیسا ہے کیا تم اس میں دیکھو ہو

اس میں جملہ اکیس شعر یعنی ۴۲ مصرعے ہیں۔ تفصیل میں جانا طول طلب ہے۔ اس لیے مختصراً عرض کرتا ہوں کہ ان میں سے حسب ذیل مصرعے مندرجہ بالا لوازم کو پورا نہیں کرتے۔ اس لیے بحر سے خارج ہیں، یا کسی اور وجہ سے بحر سے خارج ہیں (مثلاً کوئی حرف تقطیع میں نہیں آتا، وغیرہ)۔

۱۔ تیس سے زیادہ ماترائیں: مصرع نمبر۲
۲۔ جن مصرعوں میں فعِلن (بہ تحریک عین) نظم ہوا ہے: مصرع نمبر۲، نمبر ۲۶
۳۔ جو مصرعے کسی اور وجہ سے خارج الوزن ہیں: مصرع نمبر۱، ۳۵، ۳۹
۴۔ مصرعے جن میں فعل (بہ سکون عین) یکے بعد دیگرے آیا ہے: مصرع نمبر۱۰، ۱۵، ۲۱، ۲۸۔

اس تجزیے سے معلوم ہوا کہ ۴۲ میں سے دس مصرعے کسی نہ کسی مہلک عروضی عیب کا شکار ہیں، یعنی چوتھائی سے کچھ کم۔ اس کے بعد آپ خود فیصلہ کریں کہ فراق صاحب پیروی میر میں کہاں تک کامیاب ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان اکیس میں سے بعض شعر بڑی کیفیت کے حامل ہیں۔ لیکن مکمل طور پر بے عیب شعر، جس پر کسی اور کے شعر کا پرتو بھی نہ ہو، مشکل سے ملے گا۔ میر کی سی استعاراتی بلندی اور معنی کی تہ داری تو بعد کی بات ہے، میر کی سی روانی بھی فراق صاحب کے یہاں نہیں۔ خیر یہ کمی تو فانی کے یہاں بھی ہے، لیکن فراق صاحب کے مداح تو ان کو فانی سے بہت بڑا شاعر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ میر کی روانی کا راز دریافت کرنے کا یہاں موقع نہیں، لیکن اس کی یہ ایک وجہ واضح کرنا ضروری ہے کہ وہ ہر طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر قادر ہیں، اور جس مصرعے کا صوتی ماحول جیسے لفظ کا تقاضا کرتا ہے ویسا لفظ لے آتے ہیں۔ پھر ان کے یہاں محاورہ اور استعارہ یا پیکر ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ وہ صوتی آہنگ بھی جلد جلد بدلتے رہتے ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسیں نے لطف کیا
پیر فقیر اس بے دنداں کو ان نے دنداں مزد دیا

جلنے کو آتی ہیں ستیاں میرؔ سنبھل کر جلتی ہیں
کیا بے صرفہ رات جلی بے بہرہ اپنے شعور سے شمع
میرؔ خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق
میرؔ کا حال نہ پوچھو کچھ کہنہ رباط سے بیری ہیں
رقص کناں بازار تک آکے عالم میں رسوائی ہوئی
صبر کہاں جو تم کو کہیے لگ کے گلے سے سو جاؤ
بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے ٹک ہو جاؤ

فراق صاحب پراکرت الفاظ تو دو چار ایسے حاصل کر لیتے ہیں جو میرؔ کی طرح کے ہیں لیکن یہاں بھی "ستیاں"، "سنبھل کر جلتی ہیں"، "لگ کے گلے سے سو جاؤ"، "بولو نہ بولو"، "بیٹھو نہ بیٹھو" جیسے الفاظ اور فقرے ان کی دست رس سے باہر ہیں۔ اور "خوش پرکار"، "دنداں مزد"، "بے صرفہ" "بے بہرہ اپنے شعور سے شمع"، "موجب تلخی کشیدن"، "کہنہ رباط" جیسے فقروں کی تو ان کو ہوا بھی نہیں لگی ہے۔ فراق صاحب نے ایک بار بڑے جوش سے کہا تھا، اور کوئی شک نہیں کہ بہت خوب کہا تھا ہے

وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر جب فکر غزل میں کرتا ہوں
خود اپنے خیالوں کو ہم دم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں

کاش کہ اس طرح کے خوبصورت شعر انھوں نے کثرت سے کہے ہوتے۔ ان کے کلام کا مجموعی عالم تو یہ ہے کہ وہ مناسب لفظوں کو ہاتھ لگاتے ہوئے ڈرتے اور جھجکتے معلوم ہوتے ہیں۔

ابھی میں نے میرؔ کی معنوی تہ داری اور استعاراتی اسلوب کا ذکر کیا تھا۔ اسی مضمون میں پہلے بھی میرؔ کی ان صفات کا تذکرہ آچکا ہے۔ ممکن ہے آپ پوچھیں یہ معنوی تہ داری اور استعاراتی اسلوب ہے کیا، اور میں یہ کیوں کہتا ہوں کہ یہ خواص فراق صاحب کے یہاں بہت کم ہیں؟ ان سوالوں کا جواب تو میرؔ اور فراق کے اشعار پر ان بحثوں میں موجود ہے جو اس مضمون کا ایک بڑا حصہ ہیں۔ لیکن اگر مزید تفصیل درکار ہو تو جہاں تک استعاراتی اسلوب کا مسئلہ ہے، اس کی وضاحت کے لیے اتنا کہنا کافی ہے کہ ایک بار جی کڑا کر کے آپ میرؔ کے کلیات غزل کے کوئی چھ صفحے پڑھ لیجیے۔ اور دیکھیے کہ ایک ہی تجربے، یا ایک ہی طرح کے تجربے (مثلاً معشوق کی سرد مہری، عاشق کی

نارسائی، کائنات کا غیر ہمدرد اور اجنبی ہونا) کے لیے کتنے استعارے میر نے استعمال کیے ہیں۔ پھر فراق صاحب ـــــ کے کلیات پر یہی تجربہ کیجیے۔ حقیقت خود ہی کھل جائے گی (استعارے سے میری مراد رسمی استعارہ نہیں کہ معشوق کو گل کہ دیا، بلکہ انکشافی استعارہ)۔ جہاں تک معنوی تہ داری اور پہلو داری کا سوال ہے، تو یہ غور کیجیے کہ فراق صاحب کے کتنے شعر اس طرح تفہیم و تشریح و تبصرہ و تجزیہ کے متحمل ہو سکتے ہیں جو غالب کے تقریباً ہر شعر اور میر کے ہزاروں شعروں کے لیے ممکن ہے؟ یا اگر فراق صاحب، اقبال کی طرح کے بڑے شاعر ہیں تو ان کے کلام کے کتنے حصے کی روشنی میں ہم انسان، کائنات، خدا، بزرگی، نفس و روح انسانی وغیرہ کے بارے میں اس طرح کی بحثیں اٹھا سکتے ہیں جیسی اقبال کے بیشتر کلام نہیں تو اس کے ایک معتد بہ حصے کے بارے میں ممکن ہیں؟ یہ اور بات ہے کہ اقبال بھی محض خیالات کی وجہ سے بڑے شاعر نہیں ہوئے، انھوں نے بھی زبان کو غیر معمولی خلاقانہ طرح سے برتا ہے۔

اوپر میں نے فراق صاحب کی فارسیت کے بارے میں رشید احمد صدیقی کا قول نقل کیا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ رشید صاحب نے فراق صاحب کی ایک بڑی بنیادی کمزوری پر انگلی رکھ دی تھی۔ اردو کا کوئی شاعر فارسیت کے بغیر مکمل اسلوب پر قادر نہیں ہو سکتا۔ اور فارسیت سے مراد یہ نہیں کہ وہ عربی فارسی الفاظ کے درمیان کسرۂ اضافت لگانا جانتا ہو۔ میر، غالب اور اقبال کی فارسیت اور ہمارے زمانے میں راشد اور ظفر اقبال کی فارسیت کو چھوڑ دیجیے کہ وہ خلاقانہ فارسیت ہے لیکن اتنا ضروری ہے کہ شاعر فارسی اور عربی کے ذریعہ فارسی میں دخیل ان الفاظ کے مزاج اور ذائقے اور خوشبو سے واقف ہو جو اردو کا حصہ بن گئے ہیں۔ صرف یہ جان لینا کافی نہیں کہ "جام" اور "پیمانہ" اور "پیالہ" تینوں فارسی ہیں۔ یہ بھی جاننا ضروری ہے یہ الفاظ کس قسم کا پیکر خلق کرتے ہیں، ان کے پیچھے تصورات کیا ہیں؟ "جام خوں" کہنا کیوں درست ہے اور "پیمانۂ خوں" میں کیا قباحت ہے اور "پیالۂ شراب" اور "پیالۂ آتش" میں کیا فرق ہے؟ اس طرح کے سوالات کا شعور اور ان کے جوابات، شاعر کی تخلیقی شخصیت کا حصہ ہونا چاہیے۔ ایک لفظ "جلوہ" کو ہی لیجیے، دیکھیے اسے میر، درد اور غالب نے کس کس طرح استعمال کیا ہے۔ "جلوہ" کثیر المعنی لفظ ہے، اس معنی میں کہ اس کے کئی پہلو ہیں: تابندگی، متجلی ہونا، کسی چیز کا پرتو ہونا، یعنی REALITY کے برخلاف APPEARANCE ہونا۔ "جلوہ" اگر ان معنوں یا ان میں سے ایک یا چند معنوں کے ساتھ نہ استعمال ہو تو یہ لفظ ضائع ہی سمجھیے۔ اچھا شاعر

الفاظ میں نئے معنوی پہلو ضرور ڈالتا ہے، لیکن اس طرح نہیں کہ لفظ کی اصل معنویت ہی خطرے میں پڑ جائے۔

درد: آئینہ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موج زن تمام یہ دریا سراب میں

میر: دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر
اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

غالب: وصال جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں
کر دیجیے آئینہ انتظار کو پرداز

"جلوہ" کے ان تینوں استعمالات میں فرق ہے لیکن اس سے "جلوہ" کے معنی کے مختلف پہلو روشن ہوتے ہیں، مسخ نہیں ہوتے۔ اس فرق کا شعور شاعر کو ضروری ہے۔ فراق صاحب کا معاملہ یہ تھا کہ وہ الفاظ اور ان کے لغوی معنی تو اکثر جانتے تھے، لیکن ان کی روح اور مزاج سے بے خبر تھے۔ اسی لیے انھوں نے فارسی عربی الفاظ کو اس طرح برتا ہے کہ وہ شعر میں اپنا پورا فائدہ نہیں دیتے۔ اور کبھی کبھی تو اس طرح برتا ہے کہ زبان کا مزاج داں اس کو کبھی قبول نہیں کر سکتا۔ "جلوہ" کا استعمال ان کے یہاں "دیکھو ہو" والی غزل کے ایک شعر میں ہے۔ یہاں یہ لفظ شعر کا حسن بڑھانے کے بجائے مفہوم کو خبط کر رہا ہے ؎

کبھی بنا دو ہو سینے کو جلووں سے رشک گلزار
کبھی رنگ رخ بن کر تم یاد آتے ہی اڑ جاؤ ہو

اب ایک اور غزل کے چند شعر دیکھیے۔ میں نے جان بوجھ کر ایسی غزل اٹھائی ہے جس میں فارسیت نمایاں ہے ؎

زہے آب و گل کی یہ کیمیا ہے چمن کہ معجزۂ نمو
نہ خزاں ہے کچھ نہ بہار کچھ وہی خار و خس وہی رنگ و بو

میری شاعری کا یہ آئینہ کرے ایسے کو ترے روبرو
جو تری ہی طرح ہو سر بسر جو تجھی سے ملتا ہو مو بہ مو

اسی سوز و ساز کی منتظر تھی بہار گلشن آرزو
ترے رنگ رنگ نشاط سے مرے غم کی آنے لگی ہے بو

وہ چمن پرست بھی ہیں جنھیں یہ خبر ہوئی ہی نہ آج تک
کہ گلوں کی جس سے ہے پرورش رگ خار ہیں ہے وہی لہو

ان اشعار میں "کیمیا"، "رنگ وبو"، "سربسر"، "سوز و ساز"، "رنگ رنگ نشاط"، "پرورش"، ایسے الفاظ اور فقرے ہیں جو یا تو پوری طرح کارگر نہیں ہیں (مثلاً "رنگ و بو" کیونکہ اس میں اور "خاروخس" میں مناسبت نہیں اور "سربسر" کیونکہ "مومو" جیسے خوبصورت فقرے کے سامنے یہ سر بلند نہیں ہوسکتا۔ ویسے بھی، جس مصرعے میں یہ فقرہ استعمال ہوا ہے اس کا ایک ٹکڑا محض بھرتی کا ہے۔) یا نامناسب ہیں (مثلاً "کیمیا" جس کا تعلق "نمود" سے تو ہوسکتا ہے لیکن "نمو" سے نہیں اور "سوز و ساز" جس کا بہارے اور غم کی بو آنے سے کوئی تعلق نہیں۔ غم کی بو آنا بھی بہت بھونڈا ہے۔) یا غلط ہیں (مثلاً "پرورش" کیونکہ خون سے پرورش نہیں ہوتی۔ صرف بعض طرح کی چمگادڑوں کی پرورش خون سے ہوتی ہے۔) اقبال نے کیا عمدہ کہا ہے ؂

ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

فراق صاحب اس کا چربہ بھی نہ اتار سکے۔ اور "رنگ رنگ نشاط" اس کو "رنگ" اور "نشاط" کے درمیان اضافت دے کر پڑھیں یا یوں ہی پڑھیں، معنی کچھ نہیں بنتے۔ (صرف "رنگ نشاط" ہوتا تو بات بنتی) فراق صاحب قدم قدم پر اس طرح کے اناڑی پن کے مرتکب ہوتے ہیں۔

اب رہی یہ بات کہ فراق صاحب نے ہندو تہذیب اور فلسفہ کے عناصر کو اردو غزل میں حل کیا، تو اردو کا کون سا شاعر ہے جس نے ہندو تہذیب اور فکر سے کچھ نہ کچھ حاصل نہ کیا ہو؟ اردو کا خمیر ہی ہندا سلامی ہے اور فراق صاحب اردو کے نہ پہلے ہندو شاعر تھے اور نہ آخری اردو شاعر ہوں گے۔ ہندو نظریۂ حیات طرز فکر اور ادبی احساس ہم سب کے یہاں کم و بیش موجود ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اکثر یہ براہ راست نہیں ہے۔ تو براہ راست تو فراق صاحب کی بھی غزل میں نہیں ہے۔ رباعیوں اور نظموں میں ہوگا۔ دیومالا وغیرہ بھی ہوگی لیکن رباعیاں اور نظمیں اس وقت ہمارے دائرہ بحث میں نہیں ہیں۔ جہاں تک غزل کا معاملہ ہے، غالب کی میں ہندو عناصر فراق صاحب کی غزل سے کچھ ہی کم ہوں گے۔ یہ ساری حیات بعد موت دل چسپی، دنیا سے کنارہ کشی، رعایت لفظی سے شغف، خیال کو پیچیدہ بنانا اور تجزیہ کار ذکر کا استعمال، جو غالب کی خصوصیات ہیں، ہندو تہذیب کا عطیہ نہیں تو کیا انگریزوں سے حاصل ہوئی تھیں؟

آڈن نے کارل کراوس KARL KRAUSS کا قول نقل کیا ہے کہ "میری زبان وہ آفاقی قحبہ

ہے جس کو مجھے دوبارہ باکرہ بنانا ہے۔" اس کے بعد آڈن کہتا ہے کہ "یہ شاعری کا ننگ بھی ہے اور اس کی شان بھی کہ اس کا ذریعۂ اظہار (یعنی زبان) اس کی ذاتی اور نجی ملکیت نہیں ہے، اور یہ کہ شاعر اپنے لیے لفظ ایجاد نہیں کر سکتا، اور یہ کہ الفاظ فطرت کی تخلیق نہیں ہیں، بلکہ ایک انسانی سماج کی جو انھیں ہزاروں مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے"۔ آڈن کہتا ہے کہ ایسی حالت میں شاعر کے لیے خطرہ یہ ہے کہ اس کے کان گندے یا ماؤف ہو جائیں اور وہ الفاظ کے آہنگ اور داخلی معنی کو نہ سن سکے۔ شاید کچھ ایسی ہی حالت فراق صاحب کی تھی۔ ان کے مداحوں نے دعوا ضرور کیا ہے کہ انھوں نے اپنے تجربات کے اظہار کے لیے نئی زبان دریافت کر لی۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ پرانی زبان کو اور پرانے وسائل کو بھی ٹھیک سے برت نہ پائے۔ آڈن اسی مقام پر یہ بھی کہتا ہے کہ قافیہ، بحر، بندش، ہیئت وغیرہ نوکروں کی طرح ہیں۔ اگر مالک ان کی محبت اور احترام حاصل کرنے کو ایسا گھر وجود میں آتا ہے جو منظم اور خوش و خرم رہتا ہے۔ اگر مالک بہت زیادہ سختی کرے تو نوکر بھاگ لیتے ہیں۔ اور اگر مالک اقتدار کم رکھتا ہو تو نوکر گندے گستاخ شرابی اور بے ایمان ہو جاتے ہیں۔

فراق صاحب کے ساتھ کیا معاملہ گزرا، اس کا فیصلہ ہم آپ سے زیادہ تاریخ کے ہاتھ میں ہے۔ کلی اینتھ بروکس نے لکھا ہے کہ ہر وہ شاعر جسے ہم پڑھتے ہیں، شاعری کے بارے میں ہمارے کلی تصور کو کسی نہ کسی حد تک بدل ضرور دیتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اکثر شعرا ہمارے اس کلی تصور کو اتنا تھوڑا بدلتے ہیں کہ ہم مستقل یہی سمجھ کر گفتگو کرتے رہتے ہیں کہ ہمارا تصور بالکل ہی نہیں بدلا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ فراق صاحب نے اچھے شعر تو بہت سے کہے، لیکن ان کو پڑھ کر شاعری کے بارے میں میرے کلی تصور میں کوئی خاص تبدیلی نہیں پیدا ہوئی۔ ممکن ہے یہ میری فہم کا قصور ہو۔ فراق صاحب کہہ ہی گئے ہیں ؎

وہ جھوٹ ہی سہی کتنا حسین جھوٹ تھا وہ
جو مجھ سے چھین لیا عمر کے تقاضے نے

(۱۹۸۲)

اردو غزل کی روایت اور فراق، پس نوشت

کوئی ڈھائی تین سال ہوئے جب میں نے اپنا مضمون " اردو غزل کی روایت اور فراق" کراچی کے " نیا دور" میں اشاعت کے لیے بھیجا تو جمیل جالبی نے مجھ سے کہا کہ مضمون چھپ تو جائے گا۔ لیکن اس کی اشاعت کے بعد جو غلغلہ اٹھے گا اور مضمون کے رد میں جو کچھ لکھا جائے گا، اس کا سامنا کرنے کے لیے اور جواب دینے کے لیے تمھیں ابھی سے تیار ہو جانا چاہیے۔ میں نے عرض کیا کہ میں تو اس بات کا شائق اور مشتاق رہتا ہوں کہ میری حقیر تحریریں درخور مباحثہ سمجھی جائیں۔ لہٰذا اگر کوئی مدلل تحریر نظر آئے گی تو میں فی المقدور اس کا جواب لکھوں گا۔ بعض لوگوں کا خیال تھا کہ اس مضمون کی اشاعت جب ہندستان میں ہوگی تو یہاں بھی اس پر اعتراضات ہوں گے۔ دونوں ملکوں میں اس کی اشاعت کو دو سال ہو رہے ہیں۔ اس اثنا میں دو پاکستانی اور تین ہندستانی تبصرے میری نظر سے گزرے ہیں جو اس مضمون سے متعلق ہیں۔ ان میں ایک ہندستانی شاعر کی نظم بھی شامل ہے جس میں میرا نام تو نہیں ہے، لیکن روئے سخن میری طرف ہے۔[1] ان میں سے ایک کے سوا تمام تحریروں کا لب لباب یہ ہے کہ فاروقی صاحب سستی شہرت کے جویا ہیں یا وہ فراق صاحب کے عظیم کارناموں کو حسد کی

---

[1] زیر نظر مضمون کی اشاعت کے بعد " نیا دور" کراچی میں شمیم احمد (برادر سلیم احمد مرحوم) کا ایک گالیوں بھرا مضمون بھی شائع ہوا۔ اس مضمون کا لب لباب یہ تھا کہ فاروقی کو نثر لکھنا نہیں آتی، ان کی تنقیدی نظر غیر معتبر اور ان کا ذہن کند ہے۔

نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ یہ بھی کہا گیا کہ فاروقی صاحب اردو غزل کی روایت سے بے خبر ہیں۔ ایک بات یہ بھی کہی گئی کہ فاروقی صاحب دوبغلی سے کام لیتے ہیں، جن معیاروں پر وہ فراق صاحب کو پرکھتے ہیں، ان کا اطلاق وہ دوسرے شعرا، مثلاً میر یا جدید شاعروں پر نہیں کرتے۔

یہ اعتراضات ایسے نہیں ہیں کہ ان پر وقت صرف کیا جائے۔ ان میں جذباتیت زیادہ ہے اور استدلال کم، بلکہ استدلال اتنا کم ہے کہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ لہٰذا بات وہیں رہتی ہے کہ ہماری شاعری میں فراق صاحب کا مرتبہ و مقام کیا ہے؟ اپنا مضمون "اردو غزل کی روایت اور فراق" لکھنے کے پہلے، اور اس کے بعد بھی، میں اس مسئلے پر غور کرتا رہا ہوں کہ ایک شخص جس کی عظمت و وقعت کا ایک زمانہ معترف ہے اور جس کی شاعری نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا اس کی شہرت کے اسباب کیا ہو سکتے ہیں، اور اس کی عظمت کن بنیادوں پر قائم ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں نے اپنے طور پر تلاش کر لیے ہیں۔ لیکن یہاں سب جوابات کا تذکرہ مجھے مقصود نہیں ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فراق صاحب کی غزل میں دو خصوصیات ایسی ہیں جو ان کے کلام کی مقبولیت کی ضامن ہیں۔ اگر وہ بہتر اور محتاط شاعر ہوتے تو ان خصوصیات کی بنا پر واقعی ایسا کارنامہ انجام دے جاتے جو اس قدر و منزلت کا مستحق ہوتا جو انھیں نصیب ہوئی، کیونکہ اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ اپنی زندگی ہی میں فراق صاحب کو جو مرتبہ ملا، اس کی نظیر اقبال اور میر انیس کے علاوہ نہیں ملتی۔ خود فراق صاحب اس مرتبے کے مستحق کس حد تک تھے، اس کا فیصلہ وقت کرے گا۔

فراق صاحب کی ان دو خصوصیات کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ بعض پس منظری باتیں عرض کرنا ضروری ہے۔ پہلی کا تعلق غزل کی روایت سے ہے اور دوسری کا مغربی تعلیم کے اثرات سے۔ غزل ہماری شاعری میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہے۔ طرز بیان اور اسلوب اظہار کے تجربے اور تبدیلیاں اس میں روز اول سے ہوتی رہی ہیں، چنانچہ آج بھی آزاد غزل اور نثری غزل جیسے تجربے ہو رہے ہیں۔ قدیم اردو میں، جب غزل کیا، خود اردو زبان ہی نوعمر تھی، ہاشمی بیجاپوری نے ایسی غزلیں لکھیں جن میں متکلم یعنی PROTAGONIST عورت ہے۔ شاہ سعد اللہ گلشن کے ولی کو مشورہ دینے کی روایت غلط ہو یا صحیح لیکن ولی کی غزل میں ایسے مضامین اور اسالیب کثرت سے نظر آتے ہیں جن کا وجود قدیم اردو غزل میں نہیں۔ بعد میں غزل ہی کے حوالے سے مختلف اصطلاحات وجود میں آئیں اور ایہام گوئی، خیال بندی، مضمون آفرینی، شور انگیزی، کیفیت

تہ داری وغیرہ تصورات کا چلن ہوا۔ غزل کی شعریات باقاعدہ مرتب نہیں ہوئی۔ لیکن لوگوں کو اس بات کا دھندلا سا احساس تھا کہ کم سے کم دو طرح کی غزل ممکن ہے۔ ایک تو وہ جس میں معنی یا مضمون یا خیال کی ندرت یا پیچیدگی ہو، اور دوسری وہ جس میں ایسی ندرت یا پیچیدگی تو نہ ہو، لیکن کیفیت یا شورانگیزی ہو۔ یعنی ایک شق تو وہ ہوئی جس میں معنی آفرینی، مضمون آفرینی، خیال بندی ایک طرح کی چیزیں قرار پائیں اور دوسری شق وہ جس میں کیفیت، شورانگیزی ایک طرح کی چیزیں قرار پائیں۔ میر نے اپنے ایک شعر میں تین بنیادی اصطلاحیں استعمال کرکے اردو غزل کی شعریات کے مورخ کی راہ آسان کردی ہے ہے

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی

گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

غالب کا مشہور قول بھی ہمارے سامنے ہے: "بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔" حقیقت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی سے لے کر انیسویں صدی کے اواخر تک کے شعرا کے یہاں ہماری غزل کی شعریات کے بارے میں اشارے مل جاتے ہیں۔ تذکروں کی بھی ورق گردانی سے اصطلاحات ہاتھ لگتی ہیں، لیکن ان کی تعریف اور ان اصطلاحوں کے پیچھے CONCEPTS کی وضاحت نہیں ہوتی۔ بہر حال شعرا کا عمل ہمارے سامنے ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ غالب نے فارسی کے عشقیہ شعرا مثلاً فغانی اور نظیری کے کلام کو شور انگیز کہا ہے، یا وہ "بالیدن مضمون عالی" کی بات کرتے ہیں۔ لیکن داغ کے سوانح نگار احسن مارہروی داغ کے حوالے سے شعر کی خوبی یہ بیان کرتے ہیں کہ وہ فوراً سمجھ میں آجائے۔ اس کی بازگشت حسرت موہانی کے مشہور شعر میں ملتی ہے ہے

شعر دراصل ہیں وہی حسرت

سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

انیسویں صدی کے اواخر میں مغربی تعلیم کے غلط اثر اور حالی کی تحریروں کے ذریعہ یہ خیال عام ہوا کہ غزل میں جذبات کو سیدھے اور آسان انداز میں بیان کیا جائے۔ یعنی معنی آفرینی، پیچیدگی، خیال بندی اور مضمون آفرینی کو بے جا تصنع لفظی اور بے جان صنائع بدائع کا ہم رنگ سمجھ لیا گیا، اور کیفیت اور شورش کو نیچرل شاعری کا ہم وزن قرار دیا گیا۔ یہ خیالات کسی نہ کسی شکل میں انیسویں صدی کی آخری چوتھائی میں ہی عام ہونا شروع ہو گئے تھے کیونکہ اس وقت تک انگریزی تعلیم تھوڑی بہت پھیل چکی تھی، اور انگریزی علوم کا دبدبہ قائم ہو چکا تھا۔ چنانچہ "مقدمہ

شعر و شاعری" کے چند سال بعد امداد امام اثر نے "کاشف الحقائق" میں لکھا کہ غزل کو استعارے سے کوئی علاقہ نہیں، اور غزل میں کسی قسم کی پیچیدگی نہ ہونا چاہیے بلکہ بات جتنے سیدھے سادھے ڈھنگ سے کہی جائے اتنا ہی اچھا ہے۔

غزل کی شعریات میں خلط بحث اس وجہ سے بھی پیدا ہوا کہ لوگ اس کی بنیادی اصطلاحوں کے معنی بھولنے لگے تھے۔ پھر چند ہی دنوں میں یہ اصطلاحیں بھی بڑی حد تک بھلا دی گئیں۔ امداد امام اثر نے تو غالب کی گردن پر چھری ہی پھیر دی تھی، لیکن حالی نے کمال دانش مندی و ذہانت سے شعر کی تعریف اس طرح کی کہ غالب کا نام مکتب شعر سے خارج ہونے سے رہ گیا۔ "یادگار غالب" میں انھوں نے مزید عملی تنقید اس طرح کی کہ غالب پر "سادگی، اصلیت اور جوش" والے نظریے کی ضرب نہ پڑی۔ اس طرح غالب کی عظمت و شہرت تو بڑھتی گئی، لیکن ہماری قدیم اصطلاحوں کے حوالے سے نہیں، مولانا حالی اور مغربی ادب کے حوالے سے۔ ایسی صورت میں یہ بات چنداں حیرت انگیز نہیں کہ بہت کم لوگوں نے اس بات کا ادراک کیا کہ غالب رعایت لفظی کے بادشاہ ہیں، اور ان کی مضمون آفرینی اکثر رعایت و مناسبت کی مرہون منت ہے، اور بہت ہی کم لوگوں نے اس بات کا ادراک کیا کہ غالب سے بڑھ کر رعایت لفظی کا دلدادہ اگر کوئی غزل گو ہے تو وہ خدائے سخن میر تقی میر ہیں۔ اور اس بات کا احساس تو شاید ہی کسی کو ہوا ہو کہ میر اور غالب دونوں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی پر یکساں دست رس رکھتے ہیں۔ ہوا صرف یہ کہ میر کا جو IMAGE ہماری تنقید میں بنا وہ ایک جذبات انگیز NON INTELLECTUAL لیکن "سچے" شاعر کا تھا، ایسا شاعر جو لفظی بازی گری، صنائع بدائع وغیرہ تو جانتا ہی نہ تھا۔ لوگوں نے کہا کہ ظاہر ہے کہ جو شاعر اپنے دل کا حال رو رو کر سنا رہا ہو اس کو عقلی اور لفظی باریکیوں سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے؟ اور غالب کا جو IMAGE ہمارے یہاں بنا وہ ایک دانش مند، مفکر، سربلند اور حساس شخص کا تھا، ایسا شخص جو میر کی طرح روتا گاتا نہیں بلکہ بڑے حاکمانہ اور حکیمانہ لہجے میں زندگی اور کائنات کے بارے میں بڑے بڑے فیصلے صادر کرتا ہے۔ مغربی ادبی معیاروں کی کچی پکی تقلید کی اس ریل پیل میں لوگ یہ بھی بھول گئے کہ میر کے یہاں زبردست حس مزاح ہے (کیونکہ مزاح کا غزل سے کیا تعلق؟) لوگ یہ بھی بھول گئے کہ غالب کے یہاں بے حد رعایت لفظی ہے (کیونکہ رعایت لفظی کے دانش مندانہ ذہن کو کیا لینا دینا؟) اور یہ بھی بھول گئے کہ غالب کے یہاں صدہا اشعار ایسے

ہیں جن پر میر کا پرتو ہے۔ لوگ یہ بھی بھول گئے کہ ذوق کا بہت سا کلام ایسا ہے کہ اگر اسے ناسخ کے دیوان میں ڈال دیا جائے تو کوئی فرق نہ کر سکے گا۔ لہٰذا غالب اور میر کو الگ الگ طرح کا شاعر فرض کیا گیا اور ذوق کو محاورہ، سلاست اور روانی کا بادشاہ کہا گیا، لیکن لیکن ناسخ کڈھب، بے کیف، اور ناشاعر ٹھہرے۔

اصطلاحات کے گم ہونے کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ داستان امیر حمزہ کی ایک داستان گلستان باختر جو اس زمانے کی تہذیب کی زندہ تصویر ہے، اس میں راوی ضامن علی جلال کے کلام کو کیفیت سے پر بتاتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جلال کی تمام تر کوشش مضمون آفرینی پر مرکوز تھی۔[1] لیکن چونکہ ان کے کلام میں اصغر علی خاں نسیم جیسی INTELLECTUALISM نہیں تھی، اس لیے ضامن علی جلال کو کیفیت کا شاعر سمجھ لیا گیا۔ مزید ثبوت درکار ہو تو جلال کے شاگرد امید امیٹھوی کا بیان پڑھیے جہاں وہ لکھتے ہیں کہ میں تو فارسیت کی بنا پر نئی ترکیبیں استعمال کرنے کا خوگر تھا اور حضرت جلال "وہی میٹھی پھیکی سیدھی سادہ اُردو غزل گوئی کے دلدادہ تھے۔" لہٰذا جلال

---

[1] مثال کے طور پر جلال کے چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

میں نے اٹھا کے جور ترے منہ سے اف نہ کی
خود گر پڑے فلک تو مرا اختیار کیا

اپنے گلے کا ہار جو وہ گل اتار دے
تربت پہ اپنی چڑھ کے یہ بیلا بہار دے

کہتا ہے دل کہ ذکر تو ہوتا ہے پیش یار
اک دن ملو گے ہاتھ کہ غماز کیا ہوئے

کیا ظرف داروں میں یہ درد جگر کے ہو گیا
دل کو پاتے تھے جدھر پہلے ادھر پاتے نہیں

نہ بھٹکے پھر دل سودا زدہ کبھی اپنا
کرے جو کوچہ کاکل کی رہبری چوٹی

طرف دکھلاتے ہیں سیر اس کی گلی میں دونوں پاؤں
سو تو جاتے ہیں بہم لیکن بہم اٹھتے نہیں

نے امید صاحب کو متنبہ کیا کہ وہ مرزا نوشہ کی طرح "جھاڑ جھنکاڑ" میں نہ چلیں۔ اس کے چند ہی دنوں بعد حسرت موہانی نے اپنے رسالے کے ذریعہ اس رنگ سخن کو عام کرنے کی کوشش کی جو ان کے خیال میں صحیح اردو غزل کا رنگ تھا۔ انھوں نے حالی پر بھی شدید اعتراضات کیے لہٰذا سب لوگوں کو یہ خیال ہوا کہ یہ شخص انگریزی یا بدیسی خیالات کا آدمی نہیں ہے، بلکہ پکا کلاسیکی ہے۔ لیکن حسرت بھی مغربی خیالات کے افسوں میں گرفتار تھے، اگرچہ اس کی انھیں خود خبر نہ تھی۔ چنانچہ انھوں نے خوش طبعی، ظرافت، رعایت لفظی، مضمون آفرینی، معنی آفرینی، ان سب کو شاعری کی محفل سے نکال باہر کیا۔ حسرت کے اعتبار سے جو چیز شاعری کی جان ہے، اسے قدیم اصطلاح میں شورش اور کیفیت کہہ سکتے ہیں، لیکن حسرت شاید ان اصطلاحوں سے بے خبر تھے۔ یا انھیں قابل اعتنا نہ سمجھتے تھے۔ اب جو اصطلاحیں مرغوب و مقبول ٹھہریں وہ تھیں "جذبے کی صداقت"، "گہرائی"، "تڑپ" "سوز و گداز"، "خیال کی بلندی"، "نزاکت"، "لہجے کی نرمی"، "گھلاوٹ"، "علوئے تخیل" وغیرہ۔ کیا بہ لحاظ تصور CONCEPT اور کیا بہ لحاظ نوع CATEGORY یہ اصطلاحات واضح نہیں تھیں۔ لیکن اس زمانے میں یہی مقبول ٹھہریں۔ پرانی اصطلاحیں توفیش سے باہر تھیں اور بھلائی بھی جا چکی تھیں۔ نئی اصطلاحوں کے بارے میں گمان تھا کہ یہ مغربی مفکروں اور مشرقی تصورات دونوں سے مستفید ہیں، لہٰذا ان کا دور دورہ دور تک پھیلا، اور اب بھی بڑی حد تک باقی ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی "ہماری شاعری" (اول طباعت ۱۹۲۶) اس صورت حال کو پوری طرح واضح کرتی ہے۔

یہ وہ زمانہ تھا جب فراق صاحب کی شاعری منظر عام پر آنے لگی تھی۔ اس وقت غزل کے جتنے شاعر اہم تھے، ان سب کو کسی نہ کسی CATEGORY میں ڈال دینا آسان تھا۔ ناموں سے آپ خود واقف ہیں۔ ریاض، جگر، حسرت، فانی، اصغر، یگانہ، عزیز لکھنوی، ان سب کو اس زمانے کے مروج

دل کو تعزیر نہ دو قتل کرو تم مجھ کو
حال دشمن پہ بھی آتا ہے ترحم مجھ کو
مستعد نیش زنی پر رگ جاں ہجر میں ہے
سانس کہتی ہے کہ سمجھے رہو کژدم مجھ کو

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ جلال کے یہاں غالب کی سی فارسیت نہیں ہے۔ لیکن ان کا کلام بھی مضمون آفرینی ہی پر مبنی ہے۔ اسے "میٹھی پھیکی سادہ اردو غزل گوئی" نہیں کہہ سکتے۔

خانوں میں ڈال دیا گیا۔ لیکن فراق صاحب کے کلام میں جو بات تھی، اس کے لیے وہ اصطلاحیں جو حالی، امداد امام اثرؔ، حسرت اور مسعود حسن رضوی ادیب کے زیر اثر واضح ہوئی تھیں، ناکافی تھیں۔ لوگ غزل کی بعض بنیادی صفات کو اس حد تک بھول چکے تھے کہ حسرت موہانی کو غزل کے احیا کا امام فرض کر لیا گیا اور جگرؔ کے کلام میں سرمستی اور سرشاری اور رنگینی وغیرہ دریافت کر لی گئیں فراق صاحب اور جو کچھ رہے ہوں یا نہ رہے ہوں، لیکن وہ کلاسیکی غزل کے ہی دائرے میں تھے۔ یگانہ اس سے کچھ باہر تھے، لیکن ان کی شاعری کو بیان کرنا آسان تھا۔ کلاسیکی غزل کی اصطلاحیں ہم بھول چکے تھے۔ اس لیے فراق صاحب کی شاعری اس زمانے کے نقادوں کے سامنے ایک CHALLENGE بن کر سامنے آئی۔ اس CHALLENGE کو نیاز فتح پوری نے قبول کیا، اور ان کے مضمون میں جس طرح کے مغالطے ہیں اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ بنیادی تصورات اور اصطلاحات سے بے خبری، کلاسیکی اصناف کے نمونوں کی کامیاب تنقید میں کس طرح حارج ہوتی ہے۔ یہ اور بات تھی کہ فراق جیسا معمولی شاعر ہمارے نقادوں کے لیے CHALLENGE بن گیا۔ لیکن یہ ہمارا المیہ ہے، فراق صاحب کا نہیں۔

فراق کے کلام کی وہ صفت جس کی بنا پر میں اسے اس زمانے کے نقادوں کے لیے چیلنج سمجھتا ہوں، وہی "کیفیت" ہے، جس کا ذکر میں نے کیا ہے۔ نیاز فتح پوری نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا۔ انھیں اس بات کا بھی احساس تھا کہ معاصر شعرا کے یہاں "کیفیت" شاذ ہے، لیکن کلاسیکی تصورات سے پوری طرح آگاہ نہ ہونے کی وجہ سے (یا کسی اور وجہ سے) وہ اس نکتے کو نظر انداز کر گئے کہ کیفیت کا تعلق اسلوب سے نہیں۔ مختلف اسلوب رکھنے والے شاعروں کے یہاں کیفیت کا عنصر مشترک ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر میر کا اسلوب شاہ حاتم کے اسلوب سے مختلف ہے لیکن کیفیت کے شعر دونوں کے یہاں مل جاتے ہیں۔ دوسری گڑبڑ ان سے یہ ہوئی کہ انھوں نے فراق صاحب کے یہاں معنی آفرینی بھی فرض کر لی۔ "کیفیت" اور "معنی آفرینی" ایک دوسری کی ضد نہیں ہیں۔ لیکن "کیفیت اور" معنی آفرینی" مشکل ہی سے یکجا ہوتی ہیں۔ ان کا امتزاج فراق کے کن شعروں میں ہے اور کس طرح سے ہے نیاز صاحب نے یہ سوال چھیڑا ہی نہیں۔ اردو کے سب سے بڑے معنی آفریں شاعر یعنی غالب کے یہاں کیفیت بہت کم ہے۔ مومن کو بھی معنی آفریں، یا کم سے کم نازک خیال کہہ سکتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی کیفیت کے شعر خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ لیکن نیاز صاحب نے فراق کو "بہ لحاظ انداز بیان"

مومن اسکول کا شاعر قرار دیا ہے۔ مزید یہ کہ چونکہ نیاز صاحب یہ بھول گئے کہ کیفیت کا تعلق اسلوب سے نہیں ہے، اس لیے وہ اس نکتے کو بھی نظر انداز کر گئے کہ اگر فراق کا اپنا رنگ نہیں ہے تو اس وجہ سے کہ فراق صاحب کیفیت کے دلدادہ ہیں، اور کیفیت کا کوئی رنگ نہیں ہوتا۔ نیاز فتح پوری نے یہ تو لکھا کہ "اگر ہم اس وقت معلوم کرنا چاہیں کہ فراق کا اصل رنگ کیا ہے تو ہم کسی صحیح نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے"۔ لیکن اس کی وجہ یہ بیان کی: "ذہین اور بے قرار طبیعت رکھنے والے شاعروں کو اکثر و بیشتر اسی نیرنگی میں مبتلا پایا گیا ہے"۔ اب اس عارفانہ بیان، اور خاص کر اس "اکثر و بیشتر" کی نیرنگی اردو کے تمام صاحب اسلوب غزل گویوں کو غبی اور غیر ذہین ثابت کر دے تو نیاز صاحب کی بلا سے۔ ان کو تو اپنے ممدوح کی ثنا کرنی تھی، سو انھوں نے اپنا فرض ادا کر دیا۔ یہ ضرور ہے کہ نیاز صاحب اگر "کیفیت" اور معنی آفرینی کے نکات سے پوری طرح آگاہ ہوتے تو ایسا نہ کرتے کہ اپنے ممدوح کو بہ یک وقت اسلوب سے عاری لیکن مومن کے رنگ کا، کیفیت کا حامل، لیکن معنی آفریں شاعر بتاتے۔

اوپر میں نے نیاز صاحب کے حوالے ان کے ۱۹۴۷ والے مضمون سے دیے ہیں۔ ۱۹۴۱ میں انھوں نے "نگار" کا جدید غزل گو نمبر نکالا اور اس میں فراق صاحب کے بارے میں معنی آفرینی کا حکم حذف کرتے ہوئے انھوں نے لکھا کہ "فراق کی شاعری پختگی سے قبل ہی ایک ایسی حلاوت اپنے اندر رکھتی ہے کہ ہمیں اس کی پختگی کی طرف سے ڈر معلوم ہوتا ہے"۔ مضمون میں تو انھوں نے فرمایا تھا کہ "فراق کے یہاں معنی آفرینی کے ساتھ کیفیت و حلاوت کی بھی کمی نہیں"۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوا تھا کہ وہ "کیفیت" اور "حلاوت" کو ایک ہی شے سمجھتے ہیں۔ یہ اپنی جگہ پر خود ایک غلط فہمی ہے، لیکن مندرجہ بالا اقتباس میں زبان کی لغزشوں کے علاوہ جو چیز لائق توجہ ہے وہ یہ کہ اب نیاز صاحب "معنی آفرینی" کا ذکر نہیں کرتے۔ اب بھی موقع تھا کہ وہ فراق صاحب کی بنیادی خصوصیت (یعنی کیفیت) کا مفصل ذکر کرتے لیکن کلاسیکی غزل کی CATEGORIES سے عدم واقفیت کا برا ہو کہ نیاز صاحب ایسا نہ کر سکے۔

بہر حال، فراق صاحب کی غزل میں کیفیت کا عنصر نمایاں ہے۔ یہ ان دو عناصر میں سے ایک ہے جو فراق کی غزل کو معاصر غزل گویوں سے الگ کرتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جس کی بنا پر

فراق صاحب کے بہت سے شعر زبان و بیان کے اغلاط، بلکہ بھونڈے پن کے باوجود اس قدر مقبول ہوئے۔ ان اغلاط سے صرف نظر بھی کر لیجیے تو فراق صاحب کے یہاں اس چیز کی کثرت ہے جسے ن۔م۔راشد نے CLICHE کہا ہے گھسے پٹے الفاظ، ایسے الفاظ جن کی استعاراتی قوت ختم ہو چکی ہے، فراق صاحب کے یہاں بکثرت ہیں۔ نگاہ ناز، بزم ناز، رنگ و بو، اہل غم، سود و زیاں، کار و بار الفت، جمال، جلوۂ حسن، شام غم، منزل عشق، سکوت، یاس، افسانہ، بہار، کائنات، اے دوست، تمنا، ترک محبت، رات، کوئے جاناں، لب جاناں، حسن جاناں، زمان و مکاں، درد نہاں وغیرہ قسم کے الفاظ و تراکیب کی ان کے یہاں بھرمار ہے۔ اس سب کے باوجود یہ کیفیت ہی ہے جو فراق صاحب کے شعروں کو الفاظ کی اس تنگ آب جو میں غرق ہونے سے کبھی کبھی محفوظ رکھتی ہے۔

اب میں کیفیت کی کارفرمائی کے نمونے کے طور پر فراق صاحب کے چند نسبتاً غیر معروف اشعار پیش کرتا ہوں ؎

جو تیرے گیسوئے پر خم سے کھیل بھی نہ سکیں
ان انگلیوں سے ستاروں کو چھیڑ سکتا ہوں

میں آسمان محبت پہ رخصت شب ہوں
ترا خیال کوئی ڈوبتا ستارہ ہے

گلوں کی جلوہ گاہ ناز میں نہ ڈھونڈ اب مجھے
میں نقش تھا مٹا دیا چراغ تھا بجھا دیا

ہمیں ہیں غنچہ و گل بھی ہمیں ہوائے چمن
فراق خواب یہ دیکھا ہے قید خانے میں

جام دل کی تہ میں موج خوں سی آ کر رہ گئی
اپنی قسمت میں کوئی چھلکا ہوا ساغر کہاں

نثار دیدۂ بے خواب جاگنے کی طرح
جو جاگ بھی نہ سکے اس کو نیند کیا آئے

ان سب اشعار میں زبان و بیان کی غلطیاں اور اسلوب کی خامیاں ہیں۔ لیکن کیفیت کا جادو ایسا ہے کہ سر چڑھ کے بولتا ہے۔ افسوس ہے کہ ہمارے نقادوں نے بھی مشاعرے

کے سامعین کی طرح یہ بات بھلادی کہ خالی خولی کیفیت بڑی شاعری کی ضامن نہیں ہوسکتی۔ خیر پھر بھی یہ اشعار ایک نظر ہیں متاثر تو کرتے ہیں۔ جب کیفیت مفقود ہو تو فراق صاحب کا انداز ادر خامکارانہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

سچ ہے ٹھنڈا کون کرے تیرے سوا گرمائے کون
جلتے جلتے اشکوں کو بھیگی بھیگی راتوں کو

شورش کائنات ہے خاموش
موت ہے زندگی کے دوش بدوش

آ نہ گئی آ نہ گئی تیری یاد
چھا نہ گئیں چھا نہ گئیں بدلیاں

پار کیا پار کیا بحر عشق
ڈوب چلیں ڈوب چلیں کشتیاں

لب جاناں ہیں پھر تبسم ریز
ہو گئی نبض کائنات بھی تیز

ہو گئی کائنات رنگا رنگ
وہ گلابی نظر نے چھلکائی

جاتی بہاریں آتی بہاریں
دونوں کا حاصل دیدۂ پرنم

محبت میں مری تنہائیوں کے ہیں کئی عنواں
ترا آنا ترا ملنا ترا اٹھنا ترا جانا

ان میں سے بعض اشعار کی بندش تو تک بندی سے ہم آہنگ ہو گئی ہے۔

لیکن فراق کی غزل کی دوسری صفت، جس نے ہمارے دانشوروں کو متاثر کیا، اور صحیح متاثر کیا، اس کے عاشق کا انفرادیت پرست کردار ہے۔ اس حقیقت کو سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے محسوس کیا تھا۔ عسکری صاحب نے "فراق کی شاعری میں عاشق کا کردار" کے عنوان سے ایک پورا مضمون لکھا (ساقی، مارچ ۱۹۴۶) تو اس میں انھوں نے کہا، "فراق صاحب نے اردو شاعری کو ایک بالکل نیا عاشق دیا ہے، اور اسی طرح بالکل نیا

معشوق بھی۔ اس نئے عاشق کی ایک بڑی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اندر ایک ایسا وقار پایا جاتا ہے جو اُردو شاعری میں پہلے نظر نہیں آتا۔" عسکری کی یہ بات بالکل صحیح تھی کہ فراق صاحب کی غزل میں عاشق کا کردار، کلاسیکی رسومیاتی عاشق کے کردار سے مختلف ہے۔ لیکن ان کا یہ کہنا صحیح نہیں تھا کہ اس عاشق میں ایک ایسا وقار ہے جو اردو شاعری میں پہلے نظر نہیں آتا۔ فراق صاحب کی غزل میں عاشق کا جو IMAGE ہے اس کے پیش رو میر ہیں، اور وقار اس کی بنیادی صفت نہیں۔ بلکہ وقار اس میں بہت کم ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ میر اور کہیں کہیں قائمؔ چاند پوری کے علاوہ فراق کے تمام پیش روؤں میں عاشق کا کردار اسی رسومیاتی چوکھٹے میں محدود ہے جس کا خاکہ حالی نے "مقدمہ" میں بڑے لطف سے اڑایا ہے۔ میر اور غالب دو تنہا شاعر ہیں جن کے یہاں عاشق کے کردار میں انفرادیت پرستی INDIVIDUALISM نظر آتی ہے۔ میر نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو اس طرح بیان کیا ہے گویا عاشق محض لفظی رسومیات VERBAL CONVENTION نہ ہو، بلکہ کوئی شخص ہو۔ اس نکتے کو میں اپنے دیباچہ شرح میر میں تفصیل سے بیان کر چکا ہوں۔ میر کے عاشق کی انفرادیت پرستی کا نتیجہ یہ ہے کہ اگرچہ اس میں وہ سب صفات ہیں جو رسومیاتی عاشق میں ہوتی ہیں، لیکن ہم اس سے انسان کی سطح پر دوچار ہوتے ہیں۔ تصور یعنی CONCEPT اور رسوم CONVENTION کی سطح پر نہیں۔ گریہ وزاری ہو یا وحشت و آوارگی، جسم وجان کا ضیاع ہو یا وفاداری اور ثابت قدمی، میر کے عاشق میں وہ تمام باتیں ہیں جو غزل کے روایتی عاشق کا خاصہ ہیں، لیکن وہ عاشق کبھی براہ راست ہم سے مخاطب ہوتا ہے، کبھی ہم اس کے بارے میں اوروں سے سنتے ہیں، کبھی ہم دو یا دو سے زیادہ لوگوں کو اس کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے سنتے ہیں، کبھی وہ معشوق سے مخاطب ہو کر ہم لوگوں پر اپنے کردار کو واضح کرتا ہے، کبھی کوئی اور شخص اس کے بارے میں معشوق سے گفتگو کرتا ہے۔ وہ پس ماندہ اور پیش پا افتادہ ہے لیکن موقعہ پڑنے پر معشوق کو گالی بھی دے دیتا ہے، یا اس سے اکڑ بھی جاتا ہے۔ وہ باوفا بھی ہے اور ہوس پرست بھی۔ وہ انتہائی COMPLEX شخصیت کا حامل ہے۔ اس طرح کی سیکڑوں باتیں ہیں جن کی بنا پر میر کا عاشق غزل کا رسومیاتی عاشق نہیں بلکہ کوئی انسان معلوم ہوتا ہے۔ میر نے اپنے عاشق کے کردار کے ذریعے خود اپنی انفرادیت پرستی ظاہر کی ہے۔ یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؂

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میرؔ کچھ کام ہو گا

تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میرؔ تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

سنا جاتا ہے اے گھنیے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

کہتا تھا کسی سے کچھ تکتا تھا کسی کا منہ
کل میرؔ کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانا تھا

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا
کیا جدائی کو منہ دکھاؤں گا

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

کشتے تھے کے اس کے خاک ملے جسم زار کا
خالی نہیں ہیں لطف سے لوہو کی دھاریاں

خوش نہ آئی تمھاری چال ہمیں
یوں نہ کرنا تھا پائمال ہمیں

دل میں رہ دل میں کہ معمار قضا سے اب تک
ایسا مطبوع مکاں کوئی بنایا گیا

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الّا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

میر کے بعد غالب ہمارے دوسرے بڑے انفرادیت پرست تھے۔ لیکن انھوں نے اپنی انفرادیت پرستی اس طرح ظاہر کی کہ ان کا عاشق غزل کے رسومیاتی عاشق کی منتہائے کمال پر ہے۔ روایتی عاشق کے کردار کی ہر وہ چیز جس کا حالی نے ذکر کیا ہے، اس کی اعلا ترین یا شدید ترین ARCHETYPE غالب کے یہاں موجود ہے۔ عاشق کی ذلت ہو یا علو ہمتی، اس کی دیوانگی ہو یا خودداری، اس کی رندی ہو یا درویشی، رشک ہو یا وفاداری، ان سب کا شدید ترین بیان

غالب کے یہاں ہے۔ لیکن غالب کا عاشق میر کے عاشق کی طرح اصلی انسان یعنی کوئی شخصیت نہیں معلوم ہوتا۔ وہ تصور اور رسوم کی حدود سے بہت کم باہر نکلتا ہے۔ فراق صاحب کے یہاں عاشق کی ایک شخصیت ہے۔ وہ رسومیاتی عاشق تو ہے ہی، لیکن وہ اپنی بھی ایک حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نیاز سے لے کر اسلوب احمد انصاری تک سب نے فراق کی اس صفت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ فراق کے یہاں زندگی اور محبت کے نئے نئے نکات کا بیان ملتا ہے۔ یہ بزرگان علم و ادب اگر غزل کی رسومیات CONVENTIONS سے کماحقہٗ واقف ہوتے تو انھیں یہ سمجھنے میں دشواری نہ ہوتی کہ وہ چیز جسے وہ زندگی اور آگاہی کے نئے نئے نکات کہہ رہے ہیں، دراصل فراق کی غزل میں عاشق کی انفرادیت پرستی کی بنا پر ہے۔

فراق نے یہ انفرادیت پرستی میر سے نہیں حاصل کی۔ کم سے کم براہ راست نہیں حاصل کی۔ اگر ایسا ہوتا تو میر کی نمایاں ترین صفت، یعنی شاعر (متکلم) کے علاوہ دوسرے لوگوں کی گفتگو کے ذریعہ عاشق کا کردار واضح کرنا، یہ صفت فراق کے یہاں بھی ہوتی۔ کلیم الدین احمد اور آل احمد سرور نے فراق کی علمیت اور مغربی ادب سے ان کی واقفیت کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ مغربی ادب کے اس مطالعے کے پرتو فراق کے کلام میں ملتے ہیں۔ لیکن مغربی ادب سے فراق نے سب سے اہم چیز جو حاصل کی وہ یہی انفرادیت پرستی تھی۔ فراق نے انگریزی تعلیم اس زمانے میں حاصل کی جب ہمارے ملک کی انگریزی تعلیم اور ہمارے مغربی حکمرانوں کے طرز فکر میں PROTESTANT کی کارفرمائی تھی۔ PROTESTANT ETHIC نظریے کا بنیادی اصول انفرادیت پرستی ہے۔ یعنی کوئی بھی اتنا چھوٹا نہیں کہ وہ انجیل مقدس اور حقائق حیات کا مطالعہ از خود نہ کر سکے۔ اور کوئی حقیقت ایسی نہیں جس تک فرد کی رسائی نہ ہو سکے۔ اور ہر شخص کو حق ہے کہ وہ عرفان حق کو اپنے طور پر حاصل کرے۔ پھر فراق صاحب نے جن انگریزی شاعروں کا اثر سب سے زیادہ قبول کیا ان میں رومانی شاعر سرفہرست ہیں، اور رومانی شاعروں میں بھی ورڈزورتھ، جس کا قول تھا:

MY THEME IS
NO OTHER THAN THE HEART OF MAN

اسی طرح انھوں نے بلیک کی ایک مشہور نظم کا تقریباً ترجمہ ہی اپنی نظم "جگنو" میں کر دیا ہے،

جہاں بلیک کہتا ہے کہ تم ازل و ابد کو اپنی ہتھیلی میں اٹھا سکتے ہو۔ PROTESTANT ETHIC پر روحانی بلند کوشی کی چھوٹ پڑے تو لامحالہ شدید انفرادیت پرستی پیدا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فراق صاحب کی غزل میں عاشق کا کردار رسومیاتی اور روایتی عاشق سے مختلف ہے۔ یہ چند مشہور اشعار ملاحظہ ہوں ۔

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
تو نے تو خیر بے وفائی کی

آج تو درد ہجر بھی کم ہے
آج تو کوئی آیا ہوتا

ہیں گریباں پکڑ کے یوں روؤں
اے جنوں تیرا اعتبار نہیں

ہے حسن و محبت کے وہ ایام بھی آئے
کچھ کم ہے ترا لطف بھی کچھ درد نہاں بھی

اہل غم کو تیرا پیمان وفا
یاد تو کیا ہے مگر بھولا نہیں

تجھ کو پا کر بھی زکم ہو سکی بے تابی دل
اتنا آسان ترے عشق کا غم تھا بھی کہاں

یاد ہے چشم کرم کا وہ بدلنا یاد ہے
حسن افسردہ سا تھا اور عشق کو حیرت نہ تھی

زندگی کو بھی منہ دکھانا ہے
رو چکے تیرے اشک بار بہت

وہ نہ آئیں گے تو فراق ہمیں
کام ہی کیا ہے انتظار کریں

بتائیں کیا دل مضطر اداس کتنا تھا
کہ آج تو نگہ ناز نے بھی سمجھایا

ان اشعار میں بعض باتیں میر سے مستعار ہیں ، اور اکثر اشعار میں زبان و اظہار کی

خامیاں تکلیف دہ حد تک نمایاں ہیں، لیکن اس میں شک نہیں کہ ان اشعار کا متکلم اپنی شخصیت رکھتا ہے۔

اب ان دو چھوٹی موٹی باتوں کے بل بوتے پر آپ چاہیں تو فراق صاحب کو غزل کا شہنشاہ اعظم مان لیں۔ جو پنچوں کی رائے وہ میری بھی۔

جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں

سوال یہ ہے کہ میر کے نقادوں نے جو باتیں عام طور پر میر کی تعریف یا تفہیم میں کہی ہیں۔ کیا وہ میر کو سمجھنے کے لیے کافی ہیں؟ یا اگر کافی نہ بھی ہوں تو کیا وہ باتیں میر کے سمجھنے میں ہماری معاونت کر سکتی ہیں؟ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

(۱) ... نازک مزاجی اور خودداری کے ہاتھوں وہ زندگی سے بیزار رہے اور ہمیشہ دکھ درد سہتے اور خون جگر کھاتے رہے اور اسی خون جگر سے انھوں نے زمین شعر کو سینچا جو اب تک تروتازہ ہے۔

(بابائے اردو مولوی عبدالحق)

(۲) (میر کے) ان اشعار میں خارجی، دلفریب و نظر فریب لوازم کو بالائے طاق رکھ دیا گیا ہے ... ان اشعار میں خیال آرائی یا مضمون آفرینی نہیں کی گئی ہے۔ میر کی شاعری کا دھیما پن جس سے حیات و کائنات کے رعب و جلال کا اندازہ ہمیں میر کراتے ہیں ... میر کے لہجے کی نرمی دنیا کے بہت کم شاعروں کو نصیب ہوگی۔

(فراق گورکھپوری)

(۳) میر کی شاعری کا پہلا اثر تو ہمارے اوپر یہ ہوتا ہے کہ اپنے دور کے مظالم اور تشددات کے آگے سر نہ جھکاؤ۔ لیکن اس سے زیادہ زبردست اثر جو ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ جو مناسب اور زمانے کے اعتبار سے ممکن ہے کرو لیکن اپنے اندر چھچھورا پن سطحیت اور فرومایگی نہ آنے دو۔ بلکہ بہرحال سنجیدگی توازن، شائستگی اور سلیقہ قائم رکھو۔

(نجنول گورکھپوری)

(۴) میر کے ذہن کو المیہ تصورات سے بڑی دل بستگی ہے۔ ان کے نزدیک عشق اور ٹریجڈی لازم و ملزوم ہیں۔

(ڈاکٹر سید عبد اللہ)

ان جواہر پاروں پر بہترین رائے زنی کے لیے میر کے بعض شعر پڑھتا ہوں ؎

(۱) عاقبت تجھ کو لباس رادراد[1]
لے گیا ہے راہ سے اے تنگ پوش

(دیوان سوم)

(۲) کیا اس آتش باز کے لونڈے کا اتنا شوق میر
بہ چلی ہے دیکھ کر اس کو تمھاری رال[2] کچھ

(دیوان دوم)

(۳) اس کا بحر حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے
شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج

(دیوان پنجم)

(۴) پرواز گلستاں کے تو شائستہ نہ نکلے
پروانہ نمط آگ ہم اب دیں گے پروں کو

(دیوان دوم)

(۵) کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی (دیوان دوم)

(۶) چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو ٹک
آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے

(دیوان اول)

---

[1] لباس راد راد: ایسا لباس جو رنگ برنگ کی پٹیوں کو جوڑ کر بنایا گیا ہو۔ آج کل اس کو "پٹاپٹی" اور "چٹاپٹی" کہتے ہیں۔
[2] رال: ایک طرح کی گوند جو آتش بازی میں استعمال ہوتی ہے۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ جس طرح کے اشعار میں نے اوپر نقل کیے ہیں، اس طرح کے سیکڑوں ہی اشعار کلیات میر میں موجود ہیں۔ اور جو اقتباسات میں نے اوپر درج کیے ہیں ان میں سے کوئی بھی اقتباس مندرجہ بالا اشعار میں سے کسی بھی شعر پر صادق نہیں آتا۔ جو شخص شعر کو اس طرح برتتا ہو اس کے بارے میں کوئی حکم لگانا، یا دو چار حکم لگانا کہاں تک مناسب ہو سکتا ہے؟ اور اس پر طرہ یہ کہ اوپر درج شدہ احکام میر کا کلام نہیں بلکہ محض نمونۂ کلام پڑھ کر لگائے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر فراق صاحب نے لکھا کہ میر کے اشعار کی تعداد بیس ہزار سے زائد ہے۔ اگر انھوں نے کلیات میر دیکھا ہوتا تو انھیں معلوم ہوتا کہ اشعار کتنے ہیں۔ مجنوں صاحب نے فرمایا کہ میں نے اپنے مضمون میں ہر طرح کے شعر نقل کیے ہیں۔ لیکن ان کے تمام مضمون میں امرد پرستی، جنسی لطف اندوزی، غصہ اور تلخی، مابعد الطبیعیاتی گہرائی، اس طرح کے مطالب و معانی پر مبنی ایک شعر بھی نہیں ہے۔ میر کا ایک رسمی تصور ایک مثالی لیکن فرضی پیکر ہمارے ذہن میں ہے اور ہم اس کو قائم کرنے کی خاطر خود میر سے صرف نظر کرتے ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو ڈاکٹر عبداللہ کو محمد حسین آزاد کے مرقعۂ میر کو رد کرنے کی کوشش میں کئی صفحے صرف نہ کرنے پڑتے۔ اس رد کی کوشش میں وہ تصوراتی اور تاثراتی باتوں کا سہارا لیتے ہیں۔ مثلاً وہ فرماتے ہیں کہ محمد حسین آزاد کو میر سے اس لئے پرخاش تھی کہ آزاد کا "ذہن ان لوگوں سے بالکل مانوس نہیں ہوتا جو افسردہ اور گھٹے ہوئے ہوں۔ وہ ہشاش بشاش، شوخ طبع، ہنسوڑ اور ہنگامہ پرور شخصیتوں سے متاثر ہوتے ہیں۔" (ایسے موقع پر کہنے کا جی چاہتا ہے کہ ذوق کی طرح شوخ طبع، ہنسوڑ اور ہنگامہ پرور۔) سوال یہ ہے کہ آزاد نے میر کے بارے میں جو لکھا ہے وہ غلط ہی سہی، لیکن آپ بھی تو انھیں باتوں کو دہرا رہے ہیں جب آپ میر کو "افسردہ دل" کہتے ہیں اور انھیں شوخ طبع، ہنسوڑ اور ہنگامہ پرور نہیں تسلیم کرتے۔ آخر ان باتوں سے آپ کیا ثابت کر سکتے ہیں؟ جو کچھ ثابت کرنا ہے۔ اس کے لیے بہترین ماخذ خود میر کا کلام ہے۔ اسے کیوں نہیں پڑھتے؟

تو جب میر کا کلام ایسی چٹان ہے کہ اس سے ٹکرا کر بڑے بڑوں کے سفینے پاش پاش ہوئے اور خود بقول میر ؎

تختے پارے گئے کیا جانے کدھر پانی میں

تو ہمارے نئے نقاد، مثلاً گوپی چند نارنگ اور حامدی کاشمیری کس گھاٹ اتریں گے؟ لیکن

ان لوگوں کی بڑی خوبی یہ ہے کہ بتوار یعنی میر کا کلام، ان کے ہاتھ میں ہے۔ یہ لوگ میر کے ذہنی پیکر کے نہیں، بلکہ کلام میر کے طالب اور جویا ہیں۔ فی الحال حامدی کاشمیری کے حوالے سے ایک دو باتیں ہو جائیں۔

"کارگہ شیشہ گری" میر کی شاعری کو اندر سے دیکھنے کی کوشش ہے۔ یہ میر کے کلام کے لغوی معنی سے زیادہ اس کے داخلی منظر اور اس داخلی منظر کی علامتی اور مابعد الطبیعیاتی جہتوں کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ یہ طریق کار مجھے کچھ زیادہ راس نہیں آتا، اور اسی لیے میں اس کی اتنی قدر کرتا ہوں، کیونکہ جو کام میں خود کر سکوں اس کے لیے دوسرے کی ضرورت کیا ہے؟ حامدی کاشمیری کہتے ہیں:

> تنقید اگر تخلیق کے لسانی یا ساختیاتی نظام کا مطالعہ اس فوری مقصد کے تحت کرنا چاہتی ہے کہ معانی کو سمجھا یا جائے تو یہ عجلت پسندی کی انتہا ہے ... ناقد تخلیق کے اندر تشکیل پذیر تخیلی صورت حال میں کردار و واقعہ کے ڈرامائی عمل کو شناخت کرتا ہے اور ایسا کرنے کے لیے اسے لفظ و پیکر کے معانی کو کریدنے کے بجائے ان کے متنوع تلازمات (جو معانی نہیں ہیں) کو حسیاتی گرفت میں لاتا ہے۔

حامدی کاشمیری اس تنقید کو "اکتشافی تنقید" کا نام دیتے ہیں۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شعر کے معنی کو سمجھے بغیر، یا ان کو نظر انداز کر کے "طلسم کدوں کے جادوئی دروازوں" کو کس طرح وا کیا جا سکتا ہے، اور لفظ و پیکر کے "متنوع تلازمات" کیونکر شعر کے معنی سے الگ وجود رکھ سکتے ہیں: حامدی کاشمیری "میر کی شاعری میں پنہاں تخیلی کائنات میں حسیاتی اور علامتی پیکروں میں کسمساتے ہوئے نادر الوجود اور حیرت انگیز وقوعات" کو دریافت کا دعوا رکھتے ہیں۔ لیکن وہ یہ بات واضح نہیں کرتے کہ ان کے اس طریق کار میں "تاثراتی" تنقید کے طریق کار میں کیا فرق ہے؟ فراق صاحب بھی تو یہی کہتے تھے کہ میں ان "جمالیاتی، وجدانی اضطراری اور مجمل اثرات" کو جو "میرے کان، دماغ، دل اور شعور کی نہوں پر پڑے ہیں" دوسروں تک اس طرح پہنچانا چاہتا ہوں کہ "ان اثرات میں حیات کی حرارت و تازگی قائم رہے۔" فراق صاحب اور حامدی کاشمیری میں فرق ہے تو صرف یہ کہ فراق صاحب کی زبان میں وہ کچا پن اور انداز میں وہ خود اعتمادی ہے جو ہمارے زمانے کے پی۔ ایچ۔ ڈی اور فراق صاحب کے

زمانے میں بی۔اے کے طالب علم کی صفت تھا، اور حامدی صاحب نے اتنے بڑے بڑے الفاظ استعمال کیے ہیں کہ جن کو دیکھ کر بوعلی سینا کو بھی جھرجھری آجائے۔ (ہاں "کسمساتے ہوئے" والا فقرہ خالص فراقی ہے۔)

خیر یہ باتیں تو تنقیدی طریق کار سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کو الگ کر کے دیکھتے ہیں کہ حامدی کاشمیری سے ہمیں میر کے بارے میں کیا معلوم ہو سکتا ہے۔ یہ بات تو میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ اکثر نقادوں کے علی الرغم حامدی کاشمیری نے میر کے کلام کو پورا پورا اور اندر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش ہی ایسی بنیادی تنقیدی کارگزاری ہے جس کے لیے ہم سب کو حامدی کاشمیری کا ممنون ہونا چاہیے۔ دیوان اول میں ایک قطعہ ہے، جس کے چند شعر یہ ہیں ؎

جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ — پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات
تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا — ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات
پر زلفوں سے منہ چھپا کے پوچھا — اب ہووے گی میر کس قدر رات

سب سے پہلے تو حامدی کاشمیری لائق مبارکباد ہیں کہ ان کی نظر اس قطعے پر ٹھہری (ڈاکٹر عبداللہ کا ارشاد ہے کہ میر کے یہاں عشق اور ٹریجڈی ہم معنی ہیں، لہٰذا ان کے خیال میں یہ قطعہ میر کا نہ ہوگا۔) اب حامدی صاحب کو سنیے:۔

> روایتی محبوبہ انسانی جذبات سے عاری ہوتی ہے۔ لیکن اس (قطعے) میں ابھرنے والی ہستی غیر انسانی پیکر نہیں، وہ ایک خوبصورت عورت کی زندہ شوخ اور طرح دار شخصیت کا احساس دلاتی ہے۔

یہ سب بالکل صحیح ہے۔ لیکن یہاں اس بات پر بھی غور لازم تھا کہ اس طرح کی "زندہ شوخ اور طرح دار" شخصیت والا معشوق اصلی عورت ہے یا شاعر کے ذہن کی محض تمنائی اپج ہے؟ اور یہ بھی غور کرنا تھا کہ کیا ایسی شخصیت صرف میر کے یہاں ملتی ہے؟ مرزا علی لطف کا شعر ہے ؎

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار
پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

ظاہر ہے کہ دونوں مضمون ایک ہیں۔ چونکہ لطف کے ایک شعر کے مقابل میر کا پورا قطعہ ہے۔ اس لیے امکان ہے کہ میر نے مرزا علی لطف سے مضمون مستعار لے لیا ہو۔ اگر ایسا نہیں بھی ہے

تو میر کے قطعے کی معنویت اور خوبصورتی صرف اس بات پر قائم نہیں ہو سکتی کہ بقول حامدی کاشمیری "اس قطعے میں معشوقہ کا کردار اردو شاعری کی روایتی محبوبہ کے کردار سے یکسر مختلف ہے"۔ اور یکسر مختلف بھی ذرا مشکل ہی کہا جاسکتا ہے کہ ایک شعر میں (جو میں نے نقل نہیں کیا ہے) "پشت چشم نازک کرنے" کا ذکر ہے۔ "پشت چشم نازک کرنے" کے معنی ہی ہیں "غمزہ کرنا"۔ اور جس طرح زلفوں میں منہ چھپا کر معشوق بات کر رہا ہے اس میں بھی غمزہ اور شوخی کا انداز نمایاں ہے۔ لہذا میر کے قطعے کا معنیاتی تجزیہ کیے بغیر اس کا بے نظیر حسن ثابت نہیں ہو سکتا۔

میر کی داخلی دنیا کے بارے میں حامدی کاشمیری کہتے ہیں کہ "یہ خواب کی ایسی دنیا ہے جو حقیقی دنیا کی ہولناک آگہی کو تیز کرتی ہے"۔ میرا خیال ہے میر کے بارے میں ایک جملے میں اس سے بہتر بات نہیں کہی جاسکتی۔ لیکن جب وہ اس دنیا کو "آسیب زدہ ذہن کی دنیا" بھی بتاتے ہیں تو یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ پھر اس میں وہ "معنویت اور کشش" کیوں نظر آتی ہے جس کا ذکر وہ اگلی ہی سانس میں کرتے ہیں۔ وہ میر کا ایک شعر نقل کرتے ہیں ؎

ہم ہیں قلندر آکر اگر دل سے دم بھریں
عالم سا آئینہ ہے سیہ ایک ہو کے بیچ

اور کہتے ہیں کہ "یہ ایک قلندر یا ساحر کی انوکھی شخصیت ہے"۔ تو بے اختیار دل چاہتا ہے کہ وہ "عالم سا آئینہ" کی معنویت پر بھی غور کرتے۔ وہ میر کے "مکاشفانہ" لہجے کی بات کرتے ہیں تو دل خوش ہوتا ہے۔ لیکن پھر وہ پھکڑ میر بھی یاد آتا ہے جو اسی غزل میں بنکارتا ہے ؎

بحث آپڑے جو لب سے تمہارے تو چپ رہو
کچھ بولنا نہیں تمھیں اس گفتگو کے بیچ

اور دل چاہتا ہے کہ حامدی کاشمیری کو اس میر سے بھی صحبت رہی ہوتی۔

حامدی کاشمیری کی زبان میں میر "تخلیق کے برقی لمحوں میں تخیل کی سایہ گوں وسعتوں میں منور پیکروں کی تخلیق" کرتے ہیں۔ پھر وہ کون سا میر ہے۔ جو آج بھی ہر محلے، ہر گلی میں نظر آتا ہے ؎

چھپ لک کے بام و در سے گلی کوچے میں سے میر
میں دیکھ لوں ہوں یار کو اک بار ہر طرح

حامدی کاشمیری کو میر کے اشعار "لفظوں کے شعوری التزام، آرائش، صنعت کاری اور

تصنع سے دور" معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس کو کیا کیجیے کہ میر کے جو اشعار خود حامدی کی کتاب میں بکھرے پڑے ہیں، ان میں سے اکثر کی بنیاد رعایت اور لفظوں کی مناسبت پر ہے۔ حامدی صاحب کہتے ہیں کہ "تکمیل یافتہ شعر اپنے تکاز، رخشندگی اور وحدت کی بنا پر گہر کی طرح دمکتا ہے" اور اسی لیے میر نے "شعر کے لیے گہر کا استعارہ وضع کیا ہے۔ میں یہ نہ پوچھوں گا کہ تکمیل یافتہ شعر گہر کے بجائے ہیرے یا شبنم کی طرح کیوں نہیں دمکتا، مگر یہ ضرور عرض کروں گا کہ اپنے قول کے ثبوت میں جتنے شعر انھوں نے صفحہ ۱۲۶ پر نقل کیے ہیں ان سب کی بنیاد رعایت اور صنعت پر ہے اور اس نکتے کو پوری طرح حاصل کیے بغیر ان اشعار کی معنویت آدھی رہ جاتی ہے۔

حامدی کاشمیری نے بہت بنیادی بات کہی ہے کہ میر نے جو "شعری لسانیات تشکیل دی ہے وہ آنے والے شعرا کے لیے سرچشمۂ فیض بن گئی۔" پھر وہ یہ نکتہ بھی واضح کرتے ہیں کہ "شاعری میں سہل پسندی اس کا کوئی وصف ذاتی نہیں ... ایک اچھا شعر زبان کی سادگی اور روانی کے باوجود ابہام اور معنوی تہ داری کا حامل ہوتا ہے۔" اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ میر کسی معین یا واضح خیال کا اظہار کرنے کے بجائے ایک مخصوص اور نادر شعری صورت حال کو خلق کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کی رائے میں شعر "حقیقت کا وجدانی علم عطا کرتا ہے۔" "کارگہ شیشہ گری" اس طرح کی حکیمانہ بصیرتوں سے بھری پڑی ہے۔ ان بصیرتوں پر مغربی فن تنقید کا اثر ہے، لیکن حامدی اس کے غلام نہیں ہیں۔

اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کو پڑھ کر میر سے بوریت نہیں پیدا ہوتی، بلکہ اس طرح کا اہتزاز حاصل ہوتا ہے جو وکٹر ہیوگو کو بودلیئر کا مطالعہ کرکے حاصل ہوا تھا۔

(۱۹۸۵)

ذوق کی غزل

وقار عظیم نے کہیں لکھا ہے کہ جب وہ الہ آباد یونی ورسٹی میں طالب علم تھے تو باتوں باتوں میں ایک بار ان میں اور ان کے ایک دوست میں بحث چھڑ گئی۔ وقار عظیم کو ذوق بالکل پسند نہ تھے، لیکن ان کے دوست ذوق کے بہت قائل تھے۔ وقار عظیم صاحب نے اپنے دوست سے کہا کہ اگر تم ذوق کے کلام میں دو شعر بھی ایسے نکال دو جو مجھے پسند آ جائیں تو میں انھیں شاعر مان لوں گا۔ آخر ایک دن رات کی محنت شاقہ کے بعد ڈھائی شعر ایسے دریافت ہوئے جنھیں وقار عظیم صاحب نے بھی پسند کیا۔ اس طرح بچارے ذوق شعرا کی فہرست سے خارج ہونے سے بال بال بچ گئے۔

اس واقعے میں اردو ادب اور اردو تہذیب کے طالب علم کے لیے عبرت کے بہت سے پہلو پوشیدہ ہیں۔ آخر ذوق وہ شخص تھے جنھیں ان کے بہت سے معاصرین غالب اور مومن سے برتر مانتے تھے اور جس وقت وقار عظیم صاحب الہ آباد میں طالب علم تھے اس وقت محمد حسین آزاد کی "آب حیات" کو شائع ہوئے کم و بیش پچاس ہی سال ہوئے تھے۔ محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں لکھا تھا:

> کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مضامین کے ستارے آسمان سے اتارے ہیں۔ مگر اپنے لفظوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوہ کی کرسیوں پر بٹھایا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں۔ انھیں قادر الکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی ہے کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ

سے جاہتے ہیں کہ جاتے ہیں... ان کے مضمون کی باریکی کو ان کے الفاظ کی لطافت جلوہ دیتی ہے۔ انھیں اس بات کا کمال تھا کہ باریک سے باریک مطلب اور پیچیدہ سے پیچیدہ مضمون کو اس صفائی سے ادا کر جاتے تھے گویا ایک شربت کا گھونٹ تھا کہ کانوں کے رستے پلا دیا۔ ان کا مضمون جس طرح دل کو بھلا معلوم ہوتا ہے اسی طرح پڑھنے میں زبان کو مزا آتا ہے۔ ان کے لفظوں کی ترکیب میں ایک خدا داد چستی ہے جو کلام میں زور پیدا کرتی ہے۔ وہ زور فقط ان کے دل کا جوش ہی نہیں ظاہر کرتا بلکہ سننے والے کے دل میں ایک خروش پیدا کرتا ہے۔ اور یہی قدرتی رنگ ہے جو ان کے کلام پر سودا کی تقلید کا پرتو ڈالتا ہے۔

"آب حیات" اشاعت ۱۸۸۷
(صفحہ ۴۸۷ تا ۴۸۹)

مندرجہ بالا بیانات سے یہ نکات اخذ ہوتے ہیں:

(۱) ذوق کے مضامین بہت بلند ہیں، بلکہ وہ مضامین کو نیا رنگ دے دیتے ہیں لہٰذا وہ مضمون آفریں ہیں۔
(۲) ذوق انتہائی قادر الکلام ہیں۔
(۳) وہ باریک سے باریک مضمون کو بھی نہایت صفائی سے ادا کر دیتے ہیں۔
(۴) ان کے کلام میں خوش آہنگی، روانی اور چستی ہے۔
(۵) ذوق نے سودا کی تقلید کی ہے۔

محمد حسین آزاد نے "آب حیات" کے چند سال بعد اپنا مرتب کیا ہوا "دیوان ذوق" شائع کیا تو اس میں بہت سے ایسے واقعات بھی درج کیے جنھیں وہ کسی باعث "آب حیات" میں جگہ نہ دے سکے تھے۔ مثلاً انھوں نے ایک جگہ لکھا (صفحہ ۱۲۵، اشاعت ۱۹۳۳) کہ ذوق نے ۱۸۵۲ کے ایک مشاعرے میں غزل پڑھی، غالب، صہبائی، حکیم احسن اللہ وغیرہ موجود تھے۔ "غالب مرحوم، مولوی امام بخش صاحب اور اشخاص نے فرمائش کی کہ کوئی غیر طرح کی غزل پڑھیے۔ سب نے بہت کہا تو میں (یعنی آزاد) ایک بیاض لیتا گیا تھا، وہ لے کر

غزل مرقومۃ الذیل پڑھی۔ تعریفوں کا غل تھا۔ دوسرا مصرع سنائی نہ دیتا تھا۔ درودیوار بول رہے تھے ؎

ہفتاد و دو فریق حسد کے عدد سے ہیں

ایک اور مشاعرے کا ذکر صفحہ ۴۷۰ پر ہے۔ یہ مشاعرہ ۱۸۳۹ میں ہوا تھا۔ آزاد کے بقول "غالب آئے تو سلام وکلام میں ہی بولے، استاد! آج تو جی چاہتا ہے آپ کو کچھ سنایئے: لیکن اس کے پہلے کہ غالب اور ذوق دونوں کے پڑھنے کی باری آتی، ذوق کو بادشاہ کا بلاوا آگیا۔ مجبوراً ذوق کو اسی وقت غزل پڑھ کر رخصت ہونا پڑا۔ ان کے اٹھتے ہی مشاعرہ برخواست ہوگیا، غالب وغیرہ کی پڑھنے کی نوبت ہی نہ آئی۔ آزاد لکھتے ہیں کہ یہ ادھر رخصت ہوکر حضور میں گئے، ادھر مشاعرہ برہم ہوگیا، ہر شخص یہ کہہ کر اٹھتا گیا کہ جو سننا تھا سن لیا۔ اب چلو اور سو رہو۔"

جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا، آزاد کے ان بیانات کو بمشکل پچاس ساٹھ سال گزرے ہوں گے جب ہم وقار عظیم اور ان کے دوست کے درمیان مباحثہ آرائی دیکھتے ہیں، اور مباحثے کا موضوع ذوق کی شاعرانہ عظمت نہیں بلکہ یہ سوال ہے کہ ذوق شاعر ہیں بھی کہ نہیں؟ آخر ان پچاس ساٹھ برسوں میں کیا دنیا اتنی بدل گئی تھی، کیا شاعری کے بارے میں لوگوں کے تصورات اتنے بدل گئے تھے کہ ان کی شعریات میں ذوق کی گنجائش ہی نہ تھی؟ یہ بھی ملحوظ خاطر رہے کہ اس بحث میں ذوق کا قصیدہ مذکور نہیں۔ لہٰذا یا تو بحث صرف غزل کے بارے میں تھی، یا پھر دونوں ہی حضرات قصیدے کو بہرحال شاعری سے خارج گردانتے تھے۔ لیکن آزاد کی رائے جو میں نے نقل کی وہ تو غزلوں ہی کے بارے میں تھی۔

اور جن مشاعروں میں ان کے بقول ذوق نے غالب جیسوں کو بالکل پست کر دیا تھا وہاں بھی غزلیں ہی پڑھی گئی تھیں۔ تو پھر یہی کہنا پڑے گا کہ ۱۹۳۰ آتے آتے زمانے کی ہوا اس قدر بدل گئی تھی کہ شاعری کے بارے میں ہمارے کلاسیکی مفروضات غلط یا مسترد ٹھہرے تھے اور ہماری کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ لغو اور لاطائل قرار پا گیا تھا۔ ذوق کے بارے میں محمد حسین آزاد کے بیانات مبالغہ نہیں، بلکہ سرتاسر غلط اور جھوٹ کے زمرے میں ڈال دیے گئے تھے، کیونکہ مبالغہ تو بہرحال کسی نہ کسی حقیقت پر مبنی ہوتا ہے۔

ذوق کے خلاف اس ردعمل کی وجہیں معلوم کرنا کئی وجہوں سے ضروری ہے۔

سب سے پہلی وجہ تو یہ ہے کہ یہ رد عمل اب بھی کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے یعنی ذوق کو بڑا غزل گو تو درکنار اچھا غزل گو بھی کہنے والے آج بہت کم ہیں۔ رشید حسن خاں کہتے ہیں کہ مومن اور غالب کے مقابلے میں غزل گوئی کی حد تک ذوق کا نام لینا بھی گناہ ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ شاعری کے معیار اور مذاق کی یہ تبدیلی محض مرور ایام کا کرشمہ نہیں معلوم ہوتی۔ اس کے پیچھے سیاسی اور تہذیبی اسباب ہیں جن کا پتا لگائے بغیر جدید اردو ادب کی ذہنی تاریخ نہیں مرتب نہیں ہو سکتی۔ تیسری بات یہ ہے کہ اگر کسی زبان کے شاعر اور نقاد اپنے گذشتہ سرمائے کے کسی حصے سے اس درجہ بدظن ہو جائیں کہ وہ اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ہی کھو بیٹھیں، تو اس بات میں شک ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے پورے گذشتہ سرمائے کے ساتھ بھی انصاف کر سکیں گے۔

میں ذوق کو بڑا غزل گو نہیں مانتا۔ یہ جائے کہ میں ذوق کے بارے میں محمد حسین آزاد کی لن ترانیوں کو صحیح اور حق پر مبنی سمجھوں۔ لیکن کسی شاعری لطف اندوز ہونے کے لیے اس شاعر کا عظیم ہونا ضروری نہیں۔ ذوق بہت اچھے شاعر ہیں۔ اور وہ صرف اس لیے اچھے نہیں ہیں کہ انھیں استادی کا ہنر آتا ہے۔ ان کا کلام لطف انگیز ہے کیونکہ وہ لسانی اظہار میں ہنرمند ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ بعض لوگ ایسے ہیں جو شاعری کو لطف اندوز ہونے کی چیز نہیں، بلکہ جوشاندہ یا نمک جالینوس کی طرح فائدہ مند بنانا چاہتے ہیں۔ ایسے لوگوں سے میرا کوئی جھگڑا نہیں۔ میں تو شاعری کو لطف کی خاطر پڑھتا ہوں۔ اور اگر مجھے ذوق کے بہت سارے کلام سے لطف حاصل ہوتا ہے تو میں ذوق کی قدر کرتا ہوں۔ لیکن یہ سوال ضرور رہ جاتا ہے کہ مجھے ذوق کی غزل میں لطف کیوں آتا ہے؟ کیا ذوق میں ایسی کوئی انفرادیت ہے جس کی بنا پر ان کے کلام میں یہ صلاحیت ہے کہ لوگوں کو اس سے لطف حاصل ہو؟

انفرادیت کی بات میں نے اس لیے اٹھائی کہ ہمارے یہاں بی اے، ایم اے کے پرچوں میں یہ سوال اکثر آتا ہے۔ فلاں شاعر کی انفرادی خصوصیات بیان کرو۔ انفرادیت کی بات ہمارے مکتبی نقاد اس کثرت اور شدت سے کرتے ہیں کہ طالب علموں کے ذہن میں یہ بات بالکل جاگزیں ہو گئی ہے کہ انفرادیت: عام طور پر عظمت نہیں تو خوبی کی ہم معنی ضرور ہوتی ہے، خاص کر جب معاملہ کسی کلاسیکی شاعر کا ہو۔ کیونکہ جدید شاعر کی انفرادیت

اینڈی بینڈی اور کاواک بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن کلاسیکی شاعر کی انفرادیت تو یقیناً بڑی باوزن اور مثبت چیز ہوگی۔ ہم لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ انفرادیت کا تعین پوری روایت ہی کی روشنی ہو سکتا ہے۔ اگر ہم روایت کے بعض بعض حصوں کو ہی لے کر انفرادیت کی تلاش میں نکلیں گے تو ہمیں ناکامی ہوگی۔ لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہم یہ غور کریں کہ جس روایت کی روشنی میں ہم انفرادیت کی تلاش کر رہے ہیں اس میں انفرادیت کا کوئی مقام یا تصور تھا بھی کہ نہیں۔ اردو شاعری کی کلاسیکی روایت کے اعتبار سے تو ہر شاعر اپنے پیش رو اساتذہ کا محکوم تھا۔ اس روایت میں انفرادیت کا مفہوم یہ نہیں تھا کہ شاعر اپنی شعریات الگ سے بنائے۔ وہاں تو تسلسل اور تواتر کی کارفرمائی تھی۔ خود محمد حسین آزاد نے ذوق کی زبان سے کہلایا ہے کہ آغاز عمر میں "ہمارا عالم ہی اور تھا۔ جوانی دوانی۔ ہم کبھی جرأت کے رنگ میں، کبھی سودا کے انداز میں تھے۔" (صفحہ ۴۵۹) محمد حسین آزاد نے آگے یہ بھی لکھا ہے (صفحہ ۴۸۹) کہ ذوق:

> میر، مرزا، درد، مصحفی، سید انشا، جرأت۔ سب کے انداز کو اپنے اپنے موقعے پر پورا پورا کام میں لاتے تھے۔ پھر بھی جاننے والے جانتے ہیں کہ اصلی میدان ان کی طبیعت کا سودا کے انداز پر زیادہ تھا۔

لہٰذا ہماری کلاسیکی شاعری کی تہذیب اس بنا پر قائم تھی کہ شاعر ہر طرح کے انداز پر قدرت رکھتا ہو۔ مختلف طرح کے انداز کو کہیں بعض بعض شعرا کے نام سے منسوب کر دیا گیا تو کہیں عاشقانہ، صوفیانہ، بلند خیالی، معنی آفرینی، زور و شورش وغیرہ کا نام دیا گیا۔ انفرادیت کا وہ تصور جو ہم نے مغرب سے مستعار لیا ہے وہ نہ اردو کی کلاسیکی شاعری میں ہے اور نہ سنسکرت میں۔ سنسکرت میں تو اس بات کو بڑی وضاحت سے کہا گیا ہے کہ شاعر کی خوبی یہ نہیں ہے کہ وہ کوئی نئی بات کہے، بلکہ یہ ہے کہ وہ پچھلوں کی کہی ہوئی باتوں کو دوبارہ کسی اور انداز سے بیان کرے۔

تیسری بات یہ کہ مغرب میں بھی انفرادیت کا تصور دو طرح کا ہے۔ ایک تو وہ جو رومانی شاعری کے زیر اثر رائج ہوا اور وہی ہمارے یہاں بھی کم و بیش رائج ہے۔ اور دوسرا قدیم تصور جسے ایلیٹ نے اپنے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو وہی شاعر سب

سے زیادہ منفرد قرار پائیں گے جنھوں نے اپنی روایت کے اندر رہ کر شاعری کی ہے۔ رومانی انفرادیت کے نئے تصور کو جس سے ہماری تنقید ابھی پوری طرح باخبر نہیں ہے، ہیرلڈ بلوم HAROLD BLOOM نے بیان کیا ہے۔ جیسا کہ وہ کہتا ہے "مضبوط شاعر بیک وقت ادبی تاریخ کا ہیرو بھی ہوتا ہے اور اس کا مظلوم شکار بھی"۔ انفرادیت کے موضوع پر اس مختصر بحث سے میرا مدعا یہ ہے کہ انفرادیت کا مسئلہ اتنا آسان اور سادہ نہیں ہے جتنا ہم لوگ سمجھتے ہیں۔ ہیرلڈ بلوم کے نظریات پر اعتراض کیا گیا ہے، لیکن اس کی اس بصیرت سے انکار بہت کم ہوا ہے کہ انفرادیت کا تعین اس لیے بہت مشکل ہے کہ ہر شاعر اپنے پیش روؤں کا پابند بھی ہوتا ہے اور ان سے گریز بھی کرنا چاہتا ہے۔

اس نکتے کی روشنی میں ذوق کی غزل کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ اور چونکہ ذوق کی غزل سے لطف اندوز ہونے کی راہ بھی اس سے کھلتی ہے، اس لیے میں اسی بات کو آگے بڑھاتا ہوں۔ محمد حسین آزاد نے ذوق کے ساتھ بہت بڑی زیادتی یہ کی کہ انھوں نے ذوق کے بارے میں غیر معمولی توصیفی فقرے اس کثرت سے استعمال کیے کہ ان کو لامحالہ مبالغہ آمیز اور پھر جھوٹ سمجھا گیا۔ لیکن اس سے بڑی زیادتی محمد حسین آزاد نے یہ کی کہ انھوں نے آب حیات میں ذوق پر ان تمام لوگوں کے اثر کا ذکر کیا جن کے کلام سے ذوق کی غزل کو کوئی خاص علاقہ نہیں۔ اور اس شاعر کو چھوڑ دیا جس نے ان کے لیے شیر مادر کا کام کیا۔ یعنی آزاد نے میر، سودا، مصحفی، انشا، جرأت، ان سب کے تو نام گنوا دیے، لیکن ناسخ کو چھوڑ دیا۔ حالانکہ ناسخ ہی ذوق کی اصل ہیں۔ اپنے مرتب کردہ دیوان ذوق میں البتہ آزاد نے جگہ جگہ ناسخ کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ اس سے ذوق پر ناسخ کے اثر کا استنباط ہو سکتا ہے، لیکن وہاں بھی انھوں نے براہ راست اثر کی بات نہیں کی ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں (صفحہ ۵۵) کہ "شیخ ناسخ کا پہلا دیوان انھیں دنوں ہمارے یہاں آیا تھا۔ اس کی غزلوں میں سے کوئی مصرع لیتے تھے، اسی پر استاد غزل کہتے تھے۔ والد مرحوم لکھتے تھے۔ عجب گلزار صحبت ہوتی تھی"۔ لیکن ناسخ کے اثر کی بات وضاحت سے بیان ہوتی بھی تو مشہور نہ ہوتی، کیونکہ محمد حسین آزاد کا مرتبہ دیوان ذوق بہت مقبول نہ ہوا، اور "آب حیات" کی مقبولیت کا یہ عالم ہوا کہ بقول شخصے آج بھی اردو

شاعروں کے بارے میں کوئی تنقیدی رائے ایسی نہیں ہے جس کی اصل "آب حیات" میں تلاش نہ کی جا سکتی ہو۔ اگر محمد حسین آزاد نے ناسخ اور ذوق کی مماثلت کا ذکر "آب حیات" میں کر دیا ہوتا تو ممکن ہے کہ آئندہ نسلوں کا تاثر ذوق کے بارے میں کچھ دوسرا ہوتا۔ لیکن پھر بھی شاید ذوق نقصان ہی میں رہتے، کیونکہ خود ناسخ کا بازار بیسویں صدی کی چوتھی دہائی آتے آتے بالکل سرد پڑ چکا تھا، اور آج بھی یہ عالم ہے کہ اکثر لوگ، جو ذوق کو معمولی یا خراب شاعر کہیں گے وہ ناسخ کو خراب تر شاعر کہیں گے۔ خود پروفیسر شبیہ الحسن جنھوں نے اپنی زندگی کا خاصا حصہ ناسخ کے مطالعے میں گزارا ہے، فرماتے ہیں کہ آج کے زمانے میں ناسخ کی کوئی اہمیت نہیں۔ رشید حسن خاں کا خیال ہے کہ "کلام ناسخ کا ایک حصہ آج اپنی ساری دلکشی کھو چکا ہے" لہٰذا جب خود ناسخ کا مرتبہ اس قدر مشکوک ہو چکا ہے تو ذوق بچارے کا کیا پوچھنا ہے۔

لیکن اس بات میں کوئی کلام نہیں کہ ذوق کی غزل کی کلید ناسخ کی غزل میں ہے۔ مجموعی حیثیت سے ناسخ کا مرتبہ ذوق سے کچھ بلند ٹھہرتا ہے، لیکن ذوق کے یہاں ایک آزاد تنوع اور پر بہار تجرباتی فضا ملتی ہے جو انھیں ناسخ سے ممتاز بھی کرتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ذوق پر ناسخ کے اثر کا ذکر کیا ہی نہ گیا ہو۔ سب سے پہلے تو میرے خیال میں صفیر بلگرامی کا بیان ہے۔ جو انھوں نے "جلوۂ خضر" (۱۸۸۵) میں غالب سے منسوب کیا ہے۔ صفیر بلگرامی غالب کی زبان سے کہتے ہیں:-

> ناسخ کے کلام نے ... دہلی میں آکر سب کو حیران کر دیا ... یہاں تک کہ شعرا نے ادھر رغبت کی نگاہ سے دیکھا۔ اس وقت ہم تین شاعر بامذاق نام برآوردہ تھے۔ میں (یعنی غالب) اور مومن خاں اور ذوق۔ ذوق نے ادھر کم رغبت کی، کیونکہ ان کو اپنے مضمون ہی کے باندھنے میں دقت پڑتی تھی، زبان کی طرف کب خیال کر سکتے تھے۔[1]

چند در چند وجوہ کی بنا پر میرا خیال ہے کہ صفیر بلگرامی نے غالب کی گفتگو (اگر ایسی کوئی گفتگو صفیر اور غالب میں ہوئی بھی) بالکل درستی سے نہیں بیان کی ہے۔ لیکن اس بیان

---

[1] تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو "غالب اور صفیر بلگرامی" از مشفق خواجہ۔

ہے یہ بات تو صاف ہو جاتی ہے کہ صفیر بلگرامی کے خیال میں ذوق، غالب اور مومن تینوں نے ناسخ سے اثر قبول کیا لیکن ذوق چونکہ کم صلاحیت شخص تھے، لہٰذا وہ کچھ زیادہ متمتع نہ ہو سکے۔ عبدالسلام ندوی نے ذوق کو "لکھنویت" کی طرف مائل دکھایا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ناسخ نے ذوق کو کیا دیا؟ اور ناسخ کے علاوہ ذوق کے پاس کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ناسخ کے پورے کلام کا محاکمہ ضروری ہے، اور اس کا یہاں محل نہیں۔ لیکن مختصراً یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ناسخ کے کلام میں جو شخصیت نظر آتی ہے وہ عدم انفعالیت اور ظرافت کی بنا پر اردو شاعری میں بے نظیر ہے۔ ان کی عدم انفعالیت انھیں ہر قسم کا مضمون اختیار کرنے کی بے راہ روی بھی سکھاتی ہے اور اسی وجہ سے وہ اس الزام کے مورد بنتے ہیں کہ انھوں نے غزل میں بے جان اور بازاری مضامین داخل کیے۔ لیکن اسی عدم انفعالیت کی بنا پر ان کے کلام میں ایک طرح کا حاکمانہ انداز بھی ہے۔ ناسخ کو کوئی بھی بات کہنے سے کوئی بھی نہیں روک سکتا۔ ان کے یہاں کوچہ و بازار کی سی چہل پہل ہے۔ ان کے کلام کی نمایاں صفت مضموں آفرینی ہے۔ مضمون کی تلاش میں وہ اس بات کی پروا نہیں کرتے کہ جو مضمون انھوں نے حاصل کیا ہے اس میں ندرت صرف اس بات کی ہے کہ ایسا مضمون اب تک کم بندھا ہے یا نہیں بندھا ہے، یا اس بات کی کہ اس مضمون کی بنا پر لسانی اظہار یا انسانی تجربے کے کسی تازہ پہلو سے آشنائی حاصل ہوتی ہے۔ ناسخ کا دماغ چونکہ چھوٹا ہے اس لیے اکثر چھوٹے ہی مضمون ان کی گرفت میں آتے ہیں، یا پھر وہ نئے مضمون کو پوری طرح نبھا نہیں پاتے۔ لیکن ان باتوں کے باوجود ناسخ کے کلام میں ہماہمی، عدم انفعالیت لہجے کی، بلکہ آواز کی بلندی، ظرافت اور خوش طبعی اور کہیں کہیں اعلا مضمون آفرینی کی کارفرمائی اس درجہ ہے کہ انھیں اوسط سے بہت بہتر اور عام سے بہت زیادہ دلچسپ شاعر کہنا پڑتا ہے۔ شگفتگی، ایہام، پیکر کی جدت ناسخ کا خاصہ ہیں۔ بعض بعض پہلوؤں سے ناسخ کو آتش پر فوقیت حاصل ہے۔ اور ناسخ کے کلام میں کوئی ایسا عیب نہیں ہے جو آتش کے یہاں اسی شدت سے، بلکہ اس سے زیادہ شدت سے نہ ملتا ہو۔ خاص کر مضمون کی بے لطفی میں دونوں ایک دوسرے کا جواب ہیں۔ اور آتش جس دھوم دھڑکے سے شعر کہتے ہیں لیکن بات کچھ نہیں کہتے، وہ عالم ناسخ کے یہاں بھی ملتا ہے۔ لیکن ناسخ کے کلام میں براہ راست انسانی تجربے کی جگہ رسومیاتی

تجربہ اور احساس جس سچائی اور پختگی سے بیان ہوا ہے وہ مضمون آفرینی کی تمام شرطیں پوری کرتا ہے۔ آتش اس معاملے میں ناسخ سے بہت پیچھے ہیں۔

ذوق نے ناسخ سے کیا حاصل کیا، اس کا مطالعہ کرنے کے لیے بہت دور جانے کی ضرورت نہیں۔ ناسخ اور ذوق کی چند ہم طرح غزلوں کا محاکمہ کافی ہے۔ محمد حسین آزاد کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوق نے ناسخ کی غزلوں پر غزلیں در جواب آں غزل کے انداز میں کہی تھیں۔ مثال کے طور پر ایک ایک دو دو شعر پیش کرتا ہوں ؎

ناسخ: مرتبہ کم حرص رفعت سے ہمارا ہو گیا
آفتاب اونچا ہوا ایسا کہ تارا ہو گیا

ذوق: نام یوں پستی میں بالاتر ہمارا ہو گیا
جس طرح پانی کنویں کی تہ میں تارا ہو گیا

دونوں شعر تمثیلی انداز کے ہیں۔ ناسخ کے یہاں "حرص رفعت" کی ترکیب زیادہ دلکش نہیں ہے، کیونکہ یہاں "حرص" سے زیادہ "ہوس" کا محل تھا۔ لیکن ناسخ کی دلیل انتہائی تازہ اور استعارہ و پیکر دونوں پر مبنی ہے۔ ذوق نے ناسخ کے مضمون کو پلٹ دیا ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ مضمون اب غزل کے رسومیاتی دائرے کے بالکل بیچ میں آگیا۔ کیونکہ عاشق کی رسوائی ہی اس کی توقیر ہے۔ اس کے برخلاف، ناسخ کے مضمون پر اخلاقی رنگ غالب ہے۔ اس لیے وہ غزل کی عام رسومیات سے ذرا دور جا پڑا ہے۔ ذوق نے "جس طرح" کا فقرہ لگا کر دلیل کی چستی کم کر دی ہے، لیکن اس کمزوری کو انھوں نے خود دلیل کی ندرت سے سنبھال لیا ہے۔ ان کی دلیل محاورہ یعنی استعارے پر قائم ہے اور اس میں قول محال کا رنگ اس پر مستزاد۔ انسانی زندگی کا براہ راست یا ذاتی تجربہ دونوں کے یہاں نہیں ہے، لیکن اس کی انھیں ضرورت بھی نہیں۔ ناسخ نے ایک شعر میں خود پر ہنسنے یا اپنے ماتم کے پردے میں ایک تازہ بات کہنے کی بڑی کامیاب کوشش کی ہے ؎

ایک درہم اور داخل گنجِ قاروں میں ہوا
پست ایسا میرے طالع کا ستارہ ہو گیا

"طالع" کے ساتھ "ستارہ" کی رعایت بھی خوب ہے، خاص کر جب اسے "پست" کہا جائے۔

اور گنج قاروں کی تلمیح اور ستارے کو درہم سے تشبیہ دینا بھی نہایت عمدہ ہے۔ اس سب کے باوجود شعر میں ماتم یا محزونی کا کوئی شائبہ نہیں، اور نہ ہی اس کا مقصد یہ ہے کہ اس کے ذریعہ درد انگیزی یا سوز و گداز وغیرہ پیدا کیا جائے۔ ذوق نے اس مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا لیکن آفتاب کے تارا بن جانے والے مضمون میں نیا پہلو نکالنے کی کوشش مندرجہ ذیل شعر میں ضرور کی ہے ؎

ظلمت عصیاں سے میری بن گیا شب روز حشر
آفتاب اک نیزے پر دم دار تارا ہو گیا

اس شعر میں طباعی کار فرما ہے، طباعی دراصل WIT کا ایک منطقہ ہے۔ اس طرح کے شعر کی خوبی اسی وقت آشکار ہو سکتی ہے جب ہم ہند ایرانی شاعری یا کم سے کم سترہویں صدی کی انگریزی METAPHYSICAL شاعری سے واقف ہوں۔

ناسخ سے مضمون آفرینی کے انداز سیکھ کر آخری زمانے میں ذوق نے وہ بے اعتدالی ترک کر دی جو ناسخ کی غزل کو ناہموار بناتی ہے۔ ۱۸۵۲ کی جس غزل کا ذکر محمد حسین آزاد نے کیا ہے اس کے چند اشعار دیکھتے ہیں ؎

ہفتاد و دو فریق حسد کے عدد سے ہیں
اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں

پہلا مصرع جتنا بھرپور اور ذہانت پر جس قدر مبنی تھا، اس کے مقابلے میں دوسرا مصرع نہ صرف بے جوڑ ہے بلکہ شعر کو دو لخت بنا رہا ہے۔ ایسے پیش مصرعے پر مصرع لگانا تو غالب یا میر ہی کے بس میں تھا۔ لیکن ذوق نے دوسرا ہی شعر ایسا کہہ دیا ہے کہ سب کمی پوری ہو گئی ؎

مردار ہیں وہ طائر سدرہ ہی کیوں نہ ہوں
تیر نگاہ یار کی جو دور زد سے ہیں

سودا کے مضمون سے مضمون بنایا ہے، لیکن بہت آگے لے جا کر۔ "مردار" کا لفظ کیا بہ لحاظ روزمرہ کیا بہ لحاظ استعارہ، اس قدر تازہ اور غیر متوقع ہے اور اس قدر پر معنی بھی کہ یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ لوگ عام طور پر اسے غزل کا لفظ نہ قرار دیں گے۔ غیر متوقع لفظ کی تلاش میں ناسخ بھونڈے پن میں بھی مبتلا ہو جاتے ہیں اور ذوق کا بھی اوائلی کلام

اس عیب سے بالکل بری نہیں۔ لیکن عمر کا اخیر آتے آتے ذوق کے وہ بل نکل گئے تھے اور ان کا انتخاب لفظ پوری طرح کامیاب اور سڈول ہوگیا تھا۔ اسی غزل میں ردیف کا بھرپور استعمال دیکھیے ؎

جاں دادگانِ عشق سے پوچھو رہ فنا
اس میں جناب خضر بھی نابلد سے ہیں

خضر کی مناسبت سے پوچھنا اور وہ بھی ان لوگوں سے جو اپنی جانیں دے چکے ہیں' بہت خوب ہے۔ اور "نابلد سے ہیں" میں وہ طنز ہے جو UNDERSTATEMENT سے پیدا ہوتا ہے۔ آخری ہی زمانے کی ایک اور غزل کے شعر ہیں ؎

چرخ پر نورِ قمر راتوں بڑھے راتوں گھٹے
حسن تیرا روز بر روز اے ہلال ابرو بڑھے

"راتوں" اور "روز" کی مناسبت، دونوں مصرعوں کی برابر برجستگی اور "ہلال ابرو" کا حسن، جس کے ساتھ "نورِ قمر" کا تضاد اور بھی دلچسپ ہے۔ اس شعر کو ناسخ کے مندرجہ ذیل شعر کا جواب سمجھیے ؎

حسن جاناں ایک عالم پر رہے ممکن نہیں
یاں کمی بیشی رہا کرتی ہے نورِ ماہ میں

ناسخ کے یہاں جرأت مندی ہے اور ذوق کے یہاں رومانی رسومیت۔ لیکن ذوق کے دوسرے مصرع کو دعائیہ فرض کیجیے تو معنی کا ایک اور پہلو نکلتا ہے جو ناسخ کے یہاں مفقود ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں ذوق نے ناسخ کے رنگ کی ظرافت برتی ہے ؎

کچھ تپ غم کو گھٹا کیا فائدہ اس سے طبیب
روز نسخے میں اگر خرفہ بڑھے کا ہو بڑھے

اثر لکھنوی نے لکھا ہے کہ ذوق کے معاصرین انھیں روزمرہ و محاورہ کا بادشاہ مانتے تھے۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو، لیکن میرا خیال ہے ذوق کی اہمیت اور خوبی کا راز محض روزمرہ اور محاورہ پر قدرت میں تلاش کرنا غلط ہوگا۔ روزمرہ اور محاورہ پر مبنی شاعری میں زیادہ طاقت نہیں ہوتی، کیونکہ اس میں نہ استعارے کا وزن ہوتا ہے اور نہ فکر کا۔ ذوق نے کئی طرح کے رنگ آزمائے۔ ان کا تنوع اور ان کا ارتقا دونوں غزل کے

کے طالب علم کے لیے قابل غور ہیں۔ ذوق کی غزل کو غالب کی ضد کے طور پر پڑھنے کا نتیجہ مایوس کن ہوگا۔ اسے خود اس کی شرائط پر پڑھنا چاہیے۔ اور ان میں پہلی شرط یہ ہے کہ شاعری کو ہر طرح کے لفظ کے اظہار کی قدرت مانا جائے۔ اور غزل کی شاعری ردیف و قافیہ کے ساتھ مضمون کو نبھانے کا تقاضا کرتی ہے۔ اس آخری بات کی دلیل میں ذوق کا ایک مقطع پیش کر کے رخصت ہوتا ہوں ؂

خدنگ یار مرے دل سے کس طرح نکلے
کہ اس کے ساتھ ہے اے ذوق میری جان لگی

جان نکلنے اور نہ نکلنے کا مضمون قافیے کے بغیر نہ حاصل ہوتا، لیکن یہ مضمون خدنگ یار کے دل میں پیوستہ ہونے کے پیکر سے الگ ہو جائے تو قافیہ دو کوڑی کا ہو جاتا ہے۔ اور "جان" کے ساتھ "لگی" کی ردیف نبھانا اپنی جگہ الگ کرشمہ رکھتا ہے۔

(۱۹۸۵)

دبیر کے مرثیوں میں بیانیہ

اس بات میں کوئی شک نہیں کہ مرزا دبیر بڑے شاعر نہ تھے۔ اس فیصلے پر پہنچنے کے لیے انیس و دبیر کا تقابلی مطالعہ چنداں ضروری نہیں۔ انیس کے مقابلے میں دبیر ہی کیا، تمام مرثیہ گو پھیکے اور محدود معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اگر دبیر کا مطالعہ الگ سے بھی کیا جائے اور میر انیس سے موازنہ ملحوظ نہ بھی رکھا جائے تو بھی مرزا دبیر کا کلام طرح طرح کے اسقام سے مملو نظر آتا ہے۔ ان کی علمیت، ان کی تلاش مضمون، ان کے استعاروں اور تشبیہوں میں جدت، یہ سب مسلم، لیکن تناسب اور ربط کے تقریباً مکمل فقدان کے باعث مرزا دبیر کی اکثر خوبیاں بے اثر اور ان کی بلند پروازیاں زمیں بوس نظر آنے لگتی ہیں۔ میں مثال میں صرف ایک بند پیش کروں گا ؎

اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے اے طنطنۂ طبع جز و کل کو ملا دے
اے معجزۂ فکر فصاحت کو جلا دے اے زمزمۂ نطق بلاغت کو صلا دے
اے بائے بیاں معنی تسخیر کو حل کر
اے سین سخن قاف سے تا قاف عمل کر

مطلع کا بند ہے، بلند آہنگی قابل داد ہے۔ اسے کسی اچھے پڑھنے والے کی زبان سے سنیے یا تنہا ہی پڑھیے تو ایک لمحے کے لیے طبیعت دنگ رہ جاتی ہے۔ لیکن معنی اور الفاظ کے دروبست اور مضمون کے ربط پر غور کیجیے تو مایوسی ہاتھ لگتی ہے۔ مصرع اولیٰ میں "نظم" کی مناسبت سے "ہلانا" خوب ہے۔ لیکن مصرعے کا بنیادی لفظ "دبدبہ" کارگر نہیں ہے، بلکہ نقصان دہ ثابت ہو رہا ہے۔ "دبدبہ" کے معنی ہیں "زبردست شور، ڈھول کی آواز، شان و شوکت، رعب داب"۔ اگر پہلے دو معنی

لیے جائیں (زبردست شور، ڈھول کی آواز) تو ان کے ذریعہ کلام کی مدح اور اپنی تعلی کے بجائے کلام کی توقیر میں کمی اور اپنی ہجو کا پہلو نکلتا ہے۔ اور اگر شان وشوکت اور رعب داب تعلی معنی لیے جائیں تو "دو عالم کو ہلا دے" کا فقرہ بے کار ہوا جاتا ہے۔ کیونکہ شان وشوکت اور رعب داب کا عمل لوگوں کو دنگ یا ساکت کر دینا ہوتا ہے۔ نہ کہ ان کو ہلا دینا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں کی شان وشوکت ایسی تھی کہ لوگ دنگ رہ گئے، جو جہاں تھا وہیں رک گیا۔ یا ہم کہتے ہیں کہ فلاں کا رعب ایسا تھا کہ پرندہ پر نہ مارتا تھا۔ لہٰذا "دبدبۂ نظم" کا فقرہ اس مصرعے کے لیے نامناسب ہے، اور دبیر نے اپنے مصرعے کی بنیاد اسی پر رکھی ہے۔ پھر مصرعے کی خوبی معلوم۔ دوسرے مصرعے کو دیکھیے، یہاں "دبدبہ" کے مقابل "طنطنہ" لائے ہیں۔ لیکن اول تو یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ جزو کل کو ملاتے میں کون سا کمال ہے، پھر مشکل یہ آپڑتی ہے کہ "طنطنہ" کے جتنے معنی ہیں، ان میں سے کوئی بھی مناسب حال نہیں۔ "طنطنہ" کے معنی ہیں: "آواز، خاص کر طنبور یا اس طرح کے کسی ساز کی آواز، گونج، شور، گھمنڈ اور غرور، خاص کر ایسا جو مبنی برحقیقت نہ ہو، عجب وغرور سے بھرا ہوا برتاؤ۔" ظاہر ہے کہ ان میں سے کوئی معنی لفظ "طبع" کے لیے مناسب نہیں۔ یہاں بھی تعلی میں اپنی ہی ہجو کا پہلو نکل رہا ہے۔

اب تک تو خیر اتنا تناسب باقی تھا کہ "دبدبہ" اور "طنطنہ" ہم وزن اور ہم قافیہ تھے، اور ان کے معنی میں تھوڑی بہت مشابہت بھی تھی۔ تیسرے مصرعے تک آتے آتے دبدبۂ نظم اور طنطنۂ طبع کی جگہ معجزۂ فکر کی بات ہونے لگتی ہے، یعنی ہم ادنا سے اعلا کی طرف چلتے ہیں۔ دبدبہ اور طنطنہ عام انسانی چیزیں ہیں اور معجزہ ربانی شے ہے۔ دبدبہ اور طنطنہ کتنا ہی زوردار ہو، لیکن وہ معجزے کے مقابلے میں کچھ نہیں ہوتا۔ چونکہ شروع کے دو مصرعوں میں دبدبہ اور طنطنہ کا تقابل ہے، لہٰذا تیسرے مصرع میں "معجزہ" کا لفظ یہ تاثر پیدا کرتا ہے کہ متکلم کی نگاہ میں معجزہ بھی دبدبہ اور طنطنہ کی ہی قسم کی چیز ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بات غلط ہے۔ دوسری مشکل یہ کہ معجزے سے کام وہ لیا جا رہا ہے جو کوئی معمولی قوت بھی کر سکتی ہے۔ یعنی معجزے سے کہا جا رہا ہے کہ تو فصاحت پر جلا کر۔ لفظ "معجزہ" کا مقتضا یہ تھا کہ اس کے بعد کسی اعجاز کی طرح کی کسی شے کا ذکر ہوتا۔ معجزہ طلب کرنا اور پھر اس سے صرف معمولی جلا کرنے کا کام چاہنا مقتضائے بلاغت نہیں۔ اور پھر یہاں بھی تعلی میں اپنی ہجو کا پہلو نکل رہا ہے کہ اگر میری فصاحت کو جلا مل جائے تو گویا یہ معجزہ ہی ہوگا۔ یعنی میری فصاحت اس قدر دھندلی اور مدھم ہے کہ کوئی معجزہ ہی اس کو جلا دے سکتا ہے۔

چوتھے مصرعے میں اپنے نطق کو زمزمہ کہا ہے، لیکن ایسا زمزمہ جس میں بلاغت نہیں۔ لہٰذا اس سے کہا جا رہا ہے کہ بلاغت کو پکارے۔ یہاں بھی وہی تاکید الذم بما یشبہ المدح والی کیفیت ہے۔ اور پھر مزید مایوس کن بات یہ ہے کہ پہلے دو مصرعوں میں عالمی سطح کی بات ہو رہی تھی، لیکن تیسرے اور چوتھے مصرعوں میں معاملہ سمٹ کر فصاحت اور بلاغت تک رہ گیا۔ یعنی شروع کیا عالمی بلکہ کائناتی تغیرات اور زلازل سے، اور آ گئے گھر کی مرغی پر۔ لہٰذا شروع کے چار مصرعے عدم تناسب اور عدم توازن اور عدم ربط کی وجہ سے داغ دار ہیں۔

بہت کا پہلا مصرع مشکل ہی سے معنی کا متحمل ہو سکتا ہے۔ بابِ بسم اللہ کی تو ایک معنویت ہے، لیکن بابِ بیاں میں کون سا اسرار ہے جس کے ذریعہ معنی تسخیر حل ہو سکتے ہوں؟ پھر "معنی حل ہونا" بمعنی "معنی حاصل ہونا" یا "معنی کا قبضے میں آنا"، اگر درست بھی ہو تو معنی تسخیر کا حاصل ہو جانا یا قبضے میں آ جانا اسی وقت درست ہو سکتا ہے۔ جب "معنی" کو "صورت" کا متقابل قرار دے کر REALITY کے مفہوم میں لیا جائے۔ اس میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن "تسخیر" کی REALITY پھر بھی محتاج معنی رہتی ہے۔ آخری مصرعے میں سینِ سخن پھر مخدوش ہے، لیکن پورے بند میں یہی ایک مصرع ہے۔ جس میں شکوہ الفاظ کے ساتھ بڑی حد تک شکوہ معنی بھی موجود ہے۔

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ دبیر کے یہاں شکوہ الفاظ تو ہے، لیکن شکوہ معنی بہت کم ہے۔ اس اعتبار سے وہ اپنے زمانے کے جوش ملیح آبادی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ دبیر اپنے زمانے میں غیر معمولی شہرت، مقبولیت اور رتبے کے مالک ۔ سخن فہموں کی ایک تعداد انھیں انیس تک پر فوقیت دیتی تھی۔ غالب کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ دبیر کے قائل اور مداح تھے۔ اگر صفیر بلگرامی کا بیان معتبر نہ بھی سمجھا جائے تو بھی تقریباً وہی الفاظ جو صفیر نے دبیر کے بارے میں غالب سے منسوب کیے ہیں، "سرورِ ریاض" میں ریاض الدین امجد سندیلوی نے بھی درج کیے ہیں کہ مرثیہ گوئی مرزا دبیر کا حق اور حصہ ہے۔ ظاہر ہے کہ دبیر کی مقبولیت اور شہرت اور غالب جیسے شخص کا اعتراف محض بے وجہ اور محض اتفاق تو نہیں ہو سکتے۔ لہٰذا اس مسئلے پر غور کرنا ضروری ہے کہ کلام میں اتنے واضح اسقام اور میر انیس کے مقابلے میں صاف کم تر ہونے کے باوجود دبیر کو اس قدر کامیابی کیوں نصیب ہوئی؟ یہ سوال بھی پوچھنے کا ہے کہ کیا آج دبیر کا کلام بھی ہمارے لیے اسی طرح معنی خیز اور لطف انگیز ہو سکتا ہے جس طرح میر انیس کا کلام ہے؟ ذیل کی سطروں میں انھیں معاملات

پر چند اشارے کرتا ہوں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ دبیر کی کامیابی کا سبب ان کی تشبیہات و استعارات اور جدت طرازی اور مضمون آفرینی میں ڈھونڈنا لا حاصل ہوگا۔ ان کی علمیت یقیناً ان کی کامیابی میں ایک اہم عنصر قرار دی جا سکتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ علمیت کا اظہار جس طرح ان کے یہاں ہوا ہے وہ فوراً متاثر کرتا ہے۔ کیونکہ علمیت تو میر انیس میں بھی تھی، لیکن وہ اس کا اظہار اس طرح اور اس کثرت سے نہ کرتے تھے جو مرزا دبیر کا وطیرہ تھا۔ جہاں تک سوال دبیر کے استعاروں اور مضمون آفرینی کا ہے، تو مجھے ان کے یہاں استعاروں میں وہ کیفیت بہت کم نظر آئی جسے استعارہ در استعارہ و پیکر کا امتزاج کہا جا سکتا ہے اور جو انیس کا خاصہ ہے، بلکہ جو تمام بڑے شاعروں کا خاصہ ہے۔ رہی مضمون آفرینی۔ تو جیسا کہ اوپر کے تجزیے سے ظاہر ہوگا، دبیر کے یہاں تلاش مضمون زیادہ ہے۔ حصول مضمون کم۔ یعنی وہ مضمون کے امکانات کو بروئے کار نہیں لاتے۔ ان کی فکر میں وہ صفت نہیں جسے کلنتھ بروکس CLEANTH BROOKS نے SYNESTHESTIC EQUILIBRIUM کا نام دیا ہے، یعنی مختلف اشیا یا کسی شے کے مختلف پہلوؤں کو یکجا کرکے، بلکہ یک جان کرکے، ان میں توازن پیدا کرنا۔ مضمون آفرینی کا تقاعل بھی یہی ہوتا ہے کہ کسی معروف مضمون کا کوئی نیا پہلو تلاش کیا جائے اور پھر معروف کے حوالے سے غیر معروف کو ثابت کیا جائے یا قائم کیا جائے۔

صنائع بدائع کے میدان میں بھی دبیر ہمارے بڑے شاعروں مثلاً میر، غالب اور انیس سے بہت پیچھے ہیں۔ اس بیان کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں۔ صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ میر، غالب اور انیس کے یہاں لفظی رعایات اور معنوی تناسبات شعر میں اس طرح پیوست ہیں اور اس طرح ہمہ وقت موجود رہتے ہیں جس طرح رگ میں خون یا اعصاب میں قوت احساس۔ ان لوگوں کے برخلاف، دبیر کے یہاں صنائع بدائع کی نہ وہ کثرت ہے اور نہ وہ فطری انداز کہ رعایات اور مناسبات شعر کا جوہر بن جائیں۔ صنائع بدائع کے استعمال میں اردو کا ہر شاعر میر، غالب اور انیس سے بہت کم تر ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ میر انیس کو رعایتوں وغیرہ سے چنداں شغف نہ تھا، لیکن کیا کرتے، لکھنؤ کے مزاج اور ماحول سے مغلوب تھے۔ یہ بات ہر طرح سے غلط ہے۔ میر انیس اگر لکھنؤ کے مزاج اور ماحول سے مغلوب تھے تو میر اور غالب تو نہ تھے۔ ان لوگوں کے رعایتوں کو اس قدر دل کھول کر کیوں برتا؟ اور اگر رعایتیں لکھنؤ کا خاص مزاج ہیں تو

دبیر کے یہاں کثرت سے کیوں نہیں ہیں؟

دبیر کی مقبولیت اور کامیابی میں ان کے انداز مرثیہ خوانی کا بھی حصہ رہا ہوگا۔ ہم جانتے ہیں کہ دبیر کے پڑھنے کا انداز بہت موثر اور بڑی حد تک منفرد تھا۔ لیکن آج تو ہم ان کا مرثیہ کاغذ پر پڑھتے ہیں، اور ہمیں ان کے انداز خواندگی کے بارے میں کوئی براہ راست معلومات نہیں۔ اس کے باوجود دبیر کا مرثیہ آج بھی خاصا موثر ہے۔ ایسا کیوں کر ممکن ہو سکا ہے؟ میرا خیال ہے اس سوال کا ایک جواب ان بیانیہ طرز گزاریوں (STRATEGIES) میں ہے جن کے ذریعہ دبیر کے مرثیے میں معنی قائم ہوتے ہیں۔

مرثیہ اپنی صنف کے اعتبار سے بیانیہ شاعری کی ضمن میں آتا ہے۔ بیانیہ شاعری سے مراد ہے وہ شاعری جس میں واقعات کا بیان ہو۔ اس سوال کا تشفی بخش جواب نہیں مل سکا ہے کہ نثر کے ہوتے ہوئے نظم کو بھی واقعات کے بیان کے لیے کیوں اختیار کیا گیا؟ جیسا کہ البرٹ بی۔لارڈ ALBERT B. LORD نے لکھا ہے، یہ جواب کافی نہیں ہے کہ نظم میں بدیہہ گوئی اور آسانی سے یاد ہو جانے کی سہولت ہوتی ہے۔ جن تہذیبوں میں منظوم اور منثور دونوں طرح کی زبانی داستانوں کا رواج ہے۔ وہاں دیکھا گیا ہے کہ منثور داستانوں کا متن منظوم داستانوں کے مقابلے میں زیادہ صحیح طور پر رائج ہے۔ بہر حال، اس مسئلے کی تفصیل میں جائے بغیر یہ بات تو ہم بآسانی دیکھ سکتے ہیں کہ منثور بیانیہ کی شعریات اور جمالیات سے بڑی حد تک مختلف ہوگی۔ مثلاً منظوم بیانیہ میں ربط پیدا کرنا اتنا آسان نہیں جتنا منثور بیانیہ میں آسان ہوتا ہے۔ منظوم بیانیہ چونکہ بحر کا تابع ہوتا ہے، لہٰذا وہ الفاظ اس میں نہیں استعمال ہو سکتے جو اس کی بحر میں نہ آ سکتے ہوں۔ فرانسیسی کی طرح اردو میں بھی یہ رسم ہے کہ بہت سے الفاظ نثر میں اور طرح بولے جاتے ہیں اور نظم میں اور طرح۔ لہٰذا نظم کا ذائقہ اور فضا اور طرح کی ہوتی ہے۔ بہت سے الفاظ نثری زبان یا بول چال کی زبان میں استعمال نہیں ہوتے، یا بہت کم استعمال ہوتے ہیں، لیکن نظم انھیں بے تکلف استعمال کر لیتی ہے۔ بہت سے الفاظ نثر میں عام ہیں، لیکن نظم میں داخل نہیں ہونے پاتے۔ ان تمام باتوں کے باعث منظوم بیانیہ کی شعریات اور جمالیات منثور بیانیہ سے مختلف ہوتی ہے۔

منظوم بیانیہ کا ارتقا دو شکلوں میں ہوا۔ ایک تو EPIC یعنی رزمیہ، اور دوسری ROMANCE یعنی مہم جوئی پر مبنی نظم جس میں بزم یعنی عشق کی کارفرمائی زیادہ ہوتی ہے۔ البرٹ

لارڈ نے یہ نکتہ بیان کیا ہے کہ رزمیہ کا تعلق دو طرح کی نظموں سے ہے، ایک تو وہ جن میں کسی حادثے یا سانحے پر ماتم LAMENT ہوتا ہے اور دوسری وہ نظمیں جن میں موتیٰ کی توصیف و تمجید کی جاتی ہے۔ ایسی نظموں کو وہ CULT OF THE DEAD پر مبنی نظمیں کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ مرثیے کا تعلق یا مرثیے کی نوعیت رزمیہ سے ہے جس پر ماتمی نظم اور توصیف موتیٰ پر مبنی نظم کا اثر سب سے زیادہ پڑا ہے۔

منظوم اور منثور دونوں طرح کے بیانیہ میں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ اس میں معنی کس طرح قائم کیے جائیں؟ اور اگر بیانیہ مرثیے کی طرح کا ہو جس میں ماتم اور توصیف موتیٰ کا عنصر حاوی ہو تو معنی قائم کرنے میں اور بھی مشکل ہوتی ہے، کیونکہ اس میں واقعات کے درمیان علت اور معلول کا رشتہ آسانی سے نہیں قائم ہو سکتا۔ بیانیہ میں معنی پیدا کرنے کا سب سے اہم بنیادی طریقہ ارسطو نے بتایا تھا کہ جو واقعات اس میں بیان ہوں ان کے درمیان قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے علت اور معلول کا رشتہ ہو۔ مثلاً:

(۱) ہوا چلی، عمارت بلند ہوئی، لڑکیاں ہنسیں، پھول کھلا۔

یہ عبارت بیانیہ کے طور پر بے معنی ہے۔ ممکن ہے استعارے کی سطح پر اس کے کوئی معنی ہوں، اور استعارے کو واضح کرنے کے بعد اس میں کوئی بیانیہ شان نظر آئے۔ لیکن مجرد بیانیہ کے طور پر اس کے کوئی معنی نہیں، اور اغلب ہے کہ استعاروں کو کھولنے کے بعد بھی بیانیہ معنی نہ قائم ہو سکیں۔ ہاں یہ چاروں جملے الگ الگ چار بیانیہ عبارتیں ہیں۔ لیکن پھر بھی ہم ان کے کوئی معنی نہیں نکال سکتے، ان کا محض ترجمہ کر سکتے ہیں۔ اب اس عبارت کو یوں کر دیجیے۔

(۲) ہوا چلی تو عمارت بلند ہوئی۔ لیکن لڑکیاں ہنسیں اور پھول کھلا۔

اب ایک عبارت کی دو عبارتیں ہو گئیں۔ لیکن معنی پھر بھی مفقود ہیں۔ کیونکہ جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان میں نہ پہلے کوئی ربط تھا، یعنی علت اور معلول کا رشتہ تھا، اور نہ اب ہے۔ چلیے اب اس عبارت کو یوں کر دیتے ہیں:

(۳) ہوا چلی لیکن عمارت پھر بھی بلند ہوئی۔ لڑکیاں یہ دیکھ کر خوش ہوئیں اور ہنسیں۔ عمارت کے آنگن میں پھول کھلا۔

اب چونکہ علت و معلول کا رشتہ ایک حد تک قائم ہو گیا ہے۔ اس لیے یہ عبارت بیانیہ

کی حیثیت سے بامعنی ہو گئی ہے۔ لیکن بعض جھول اب بھی باقی ہیں۔ لہٰذا اس عبارت کو یوں کر دیتے ہیں۔

(۵) ہوا چلی۔ لیکن عمارت بنانے والے اپنے کام میں لگے رہے، لہٰذا عمارت پھر بھی بلند ہوئی۔ جن لڑکیوں کو اس عمارت میں رہنا تھا وہ یہ دیکھ کر اس قدر خوش ہوئیں کہ ہنس دیں۔ ان کی ہنسی کا پھول عمارت کے آنگن میں کھلا۔

اب چونکہ تمام واقعات کے رشتے پوری طرح واضح ہیں، اس لیے بامعنی بیانیہ ہمارے سامنے ہے۔ ملحوظ رہے کہ عبادت نمبر پانچ میں کوئی ایسی بات نہیں بڑھائی گئی ہے جس کا جواز عبارت نمبر ایک میں نہ ہو۔ لہٰذا واقعات کی نوعیت اور کثرت و قلت کا بیانیہ کی معنویت سے کوئی تعلق نہیں۔

ظاہر ہے کہ علت اور معلول کے رشتے کے ذریعہ بیانیہ کو بامعنی بنانا سادہ عمل بھی ہو سکتا ہے اور پیچیدہ بھی۔ اس کے لیے طرح طرح کی بیانیہ طرز گزاریاں (NARRATIVE STRATEGIES) استعمال ہو سکتی اور ہوتی ہیں۔ مثلاً فلیش بیک، پیش آمد (ANTICIPATION) فریم FRAME یعنی کہانی در کہانی، دو مختلف واقعات کا متوازی بیان۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ خلاق ذہنوں کو نئی نئی STRATEGIES کے علاوہ بالکل نئے طریقوں کی بھی تلاش رہتی ہے۔ یعنی وہ اس جستجو میں رہتے ہیں کہ علت و معلول کے رشتے کے علاوہ اور کون سے طریقے ہو سکتے ہیں جن کے ذریعہ بیانیہ بامعنی ہو سکے۔ کیونکہ بیانیہ کو بامعنی بنانے کے طریقوں میں تنوع کے ذریعہ ہی زبانی منظومیے اور پھر رزمیے کے مابین انفرادی تخلیق اور اجتماعی تخلیق کی شعریات الگ الگ قائم ہو سکتی ہے۔ لوک کتھاؤں کے بارے میں رومان یاکبسن کے خیالات کو کام میں لاتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ زبانی منظومیے (جو مرثیے کی اصل ہے) کا بے نام پن ANONYMITY اس کی اصل خصوصیت ہے، اور اس کی انفرادیت فروعی ہے۔ لہٰذا جب مرثیہ زبانی منظومیے کی جگہ تحریری، لیکن زبانی پڑھے جانے والے بیانیہ منظومیے کی شکل اختیار کرتا ہے تو گویا شاعر اس کی فروعی خصوصیت کو پیش منظر میں لاتا ہے، اور اس لیے وہ نئی بیانیہ طرز گزاریوں کا متلاشی ہوتا ہے۔

روسی ہیئت پرستوں نے مغرب میں اس حقیقت کو سب سے پہلے محسوس کیا کہ شاعری کی زبان اور روزانہ استعمال ہونے والی زبان میں وہی رشتہ ہے جو کسی مکمل زبان اور بولی

DIALECT میں ہوتا ہے۔ یعنی شاعری کی زبان کے کچھ اپنے قاعدے قانون ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ سوال اٹھنا بھی لازمی ہے کہ کیا شاعری کی زبان بیانیہ کو معنی خیز بنانے کے لیے ایسے ذرائع ایجاد کرسکتی ہے جو عام ذرائع سے مختلف ہوں، یعنی جن میں علت اور معلول کے رشتے کا سہارا نہ لیا گیا ہو؟ ظاہر ہے کہ ایک طریقہ تو یہی ہے کہ واقعات کو اس شرط کے تحت بیان کیا گیا ہو کہ جو کچھ ہے وہ بالکل سچ اور صحیح ہے۔ اب اگر کوئی واقعہ دراصل پیش آچکا ہے تو وہ چاہے کتنا ہی خلاف عقل ہو، لیکن وہ بیانیہ کی حیثیت سے بامعنی ہے۔ (یہ بات ارسطو بھی کہہ چکا تھا۔) ایک طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ بقول ؔشکلاوسکی کسی کو تصور کو ایسے تصورات کے ساتھ رکھ دیا جائے جو اس کی جنس کے نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں وہ اجنبی تصور توجہ انگیز ہوگا۔ اور ہم لامحالہ اس تصور کا دوسرے تصورات سے ربط تلاش کرنے پر مجبور ہوں گے۔ لوکاچ کا ایک قول یہاں بہت معنی خیز ہے کہ وقت اور تاریخ کو انگیز کرنے اور ان کی ماہیت تک پہنچنے کے لیے ہمارا بنیادی ذریعہ بیانیہ ہی ہے۔ مختلف واقعات کو ایک لڑی میں پرو دینا اور پھر ان سے نتیجہ اخذ کرنا وقت کو انگیز کرنے کا ایک طریقہ ہے، اور مختلف واقعات کی دو لڑیاں الگ الگ دکھائی جائیں اور پھر ان کو سلجھا کر آپس میں مربوط دکھا دیا جائے۔ اسی مقصد کے حصول کا دوسرا طریقہ ہے۔ اسی لیے شکلاوسکی نے کہا ہے کہ بیانیہ کے واقعات کا الجھاؤ اور پھر سلجھاؤ ایہام کا حکم رکھتا ہے۔ کیونکہ ایہام کا ظاہر ایک اور باطن دو ہوتے ہیں۔ اسی طرح واقعات کے دو سلسلوں کا ظاہر الگ الگ ہوتا ہے، لیکن ان کے رسومیاتی باطن کے علاوہ ان کا ایک باطن اور بھی ہوتا ہے، جس میں دونوں سلسلے متحد ہو جاتے ہیں۔

مرزا دبیر نے بیانیہ میں معنی قائم کرنے کے لیے کئی طرح کے طریقے استعمال کیے ہیں۔ ان کے یہاں بیانیہ طرز گزاری کا تنوع دوسرے مرثیہ گویوں سے بہت زیادہ ہے۔ ان میں سے چند کا بیان حسب ذیل ہے:

(۱) پیش آمد (ANTICIPATION) اور پیش گوئی (PROGNOSIS) کو ملا دینا، مستقبل اور حال کو یکجا کر دینا۔ مثلاً ؎

آدم کا دادرس بنی آدم میں کون ہے
یکتا خدا کے بعد دو عالم میں کون ہے
ذبح عظیم مصحف اعظم میں کون ہے
ہر گھر کا چاند ماہ محرم میں کون ہے
جس کی خزاں بہار ہے وہ پھول کون ہے
جس کی دیت خدا ہے وہ مقتول کون ہے

اس بند میں امام کی حیثیت کئی طرح سے بیان ہوئی ہے۔ مصرع اولیٰ میں پیش آمد، پیش گوئی، مستقبل اور حال سب کیفیتیں ہیں۔ تیسرے مصرعے میں پیش آمد ہے، یعنی مرثیے کے اعتبار سے ابھی امام حسین کی شہادت بیان نہیں ہوئی ہے لیکن قرآن کا ذکر کرکے واقعے کی ماضیت کی طرح اشارہ کر دیا ہے۔ اور قرآن چونکہ ہر زمانے اور ہر جگہ کے لیے ہے، اس لیے حال اور مستقبل بھی موجود ہو گئے ہیں۔ اس طرح یہ بند واقعۂ کربلا کی تاریخ بھی ہے اور مرثیے میں آئندہ بیان ہونے والے واقعات اور عالم انسانی پر سانحۂ کربلا کے اثر کا خلاصہ بھی۔

(۲) واقعہ در واقعہ بیان کر دینا۔ اس کی ایک شکل تو یہ ہے کہ جس بات کو بیان کر رہے ہیں اس کو زور پہنچانے کے لیے کسی اور واقعے کی طرف اشارہ کرنا، عام اس سے کہ وہ واقعہ ہو چکا ہے یا ہونے والا ہے۔ مثلاً ؎

تھی صبح یا فلک کا وہ جیب دریدہ تھا یا چہرۂ مسیح کا رنگ پریدہ تھا
خورشید تھا کہ عرش کا اشک چکیدہ تھا یا فاطمہ کا نالۂ گردوں رسیدہ تھا
کہیے نہ مہر صبح کے سینے پہ داغ تھا
امید اہل بیت کا گھر بے چراغ تھا

واقعۂ کربلا کی خوں چکانی، دردناکی اور قاتلان حسینؑ کی شقی القلبی کا ماحول قائم کرنا مقصود ہے۔ لہٰذا صبح کے بیان میں چہرۂ مسیح کے رنگ پریدہ کا ذکر کیا، پھر حضرت فاطمہؓ کے نالہ و فغاں کو اس طرح لائے گویا واقعات رونما ہو چکے ہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ یہ واقعات اگر رونما ہوں گے بھی تو امام کی شہادت کے بعد ہوں گے۔ لیکن حادثۂ فاجعہ کے بیان کو موثر بنانے کے لیے دو دردناک واقعات کی پیش آمد کا اشارہ رکھ دیا۔

(۳) واقعہ در واقعہ کی دوسری شکل یہ ہے کہ اصل بیانیہ سے بنیادی طور پر غیر متعلق بیانیہ (ایک یا ایک سے زیادہ) داخل کیے جائیں۔ بیانیہ طرز گزاری کی یہ جدت دبیر نے بڑی خوبی سے برتی ہے۔ اس کی بہت عمدہ مثال ؏

جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب

میں ملتی ہے۔ شروع کے بندوں میں بظاہر صبح کا بیان ہے، لیکن دراصل بالواسطہ پیش آمد ہے۔ مثلاً یہ مصرع ملاحظہ ہوں ؏

(۱) تھا ایس کہ گرم خنجر بیضائے آفتاب باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب

(۲) خونِ شفق میں سرخ قضا نے قلم کیا
اور خط و خال روزِ شہادت رقم کیا
(۳) پر حر کا نام نہر سے روشن سوا ہوا
(۴) فریاد واحسین حرم کی زبان سے
(۵) نعرہ رنا اذاں کا خیام امام سے
اور اقتلوا الحسین کا غل فوجِ شام سے

اب اس کے بعد عمر سعد کے اردو کا بیان ہے۔ لیکن بجائے اس کے کہ عمر سعد اور اس کی افواج کا احوال رقم ہو عمر سعد کو اپنا ایک خواب بیان کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یعنی واقعہ در واقعہ کی طرز اختیار کی گئی ہے اور اس سے پیش آمد کا بھی کام لیا گیا ہے۔ ع

اپنے نبیؐ کو ذبح کیا میں نے خواب میں

یہ پیش آمد دو طرح کی ہے۔ ایک تو امامؑ کی شہادت، اور دوسرے اس ظلم کی پیش آمد جو افواج یزیدی نے شہادت امام کے ذریعہ عالم اسلام پر توڑا۔ پھر شمر اپنا خواب بیان کرتا ہے ع

خنجر سے میں نے قطع کیا سر امام کا

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ عمر سعد نبیؐ کو شہید کرنے کی بات کرتا ہے جو ظاہر ہے کہ استعارہ ہے۔ اور شمر کے خواب کے ذریعہ آئندہ آنے والے واقعات کی تخصیصی حیثیت واضح ہوتی ہے۔ تدریج کا سلسلہ شمر کے خواب کی مزید تفصیلات سے گزرتا ہے ؎

صدقے خدا کے خواب میں کیا کیا مجھے دیا
بانو کا برقع اور سر کلثوم کی ردا

اور پھر حرملہ کے خواب پر تمام ہوتا ہے ؎

ہیں دو نشانے تیر کے میرے جدا جدا
اک بازوئے حسین اور اک طفل کا گلا

سانحۂ کربلا کے ان تین بدترین کرداروں کے خواب انھیں کی زبان سے بیان کر کے مرزا دبیر نے کئی طرح کے بیانیہ فائدے حاصل کیے ہیں۔ مثلاً ظلم اور کفر کے کسی اور ثبوت کے بغیر ہم پر بات واضح ہو جاتی ہے کہ ظلم اور کفر نے ان کے دلوں اور روح کو اس درجہ مسخ کر دیا ہے کہ

اب وہ جانوروں سے بدتر ہیں۔ حتیٰ کہ شمر خدا کا شکر ادا کرتا ہے کہ اس نے ایسا خواب دیکھا جس میں وہ آلِ نبیؐ کو بے حرمت کر رہا ہے۔ پھر اگرچہ یہ واقعات بظاہر صبح کے بیان سے غیر متعلق ہیں، لیکن ان سے پیش آمد کا کام بخوبی لیا گیا ہے۔ تیسری بات یہ کہ کئی طرح کے واقعات کا ذکر کرنے سامع کو مشتاق بنایا ہے کہ دیکھیں اس مرثیے میں یہ سب واقعات نظم ہوتے ہیں یا ان میں سے محض ایک یا چند۔

(۳) کئی طرح کے واقعات متوازی بیان کرنا۔ اس طرز گزاری کے ذریعہ بیانیہ میں اتحاد مکانی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مرثیہ زیر بحث میں اس کی بہت اچھی مثال ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا، شروع کے بندوں میں صبح کے حوالے سے تمام واقعات کی پیش آمد ہے۔ اس کے بعد پورے مرثیے کو فریم FRAME بنا کر تین اشقیا کے خواب درج کیے گئے ہیں۔ ان خوابوں میں جو واقعات مذکور ہیں وہ گزریں گے تو اصحاب حسین اور حسین پر، لیکن ہم ان کو اردوے عمر سعد میں ان کی ہی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ اس کے بعد عمر سعد اپنے جاسوسوں سے اُردوے حسینی کے حالات دریافت کرتا ہے ؎

بن پانی کس طرح سے کٹی یہ تمام رات
کیا گزری شب کو پیاسوں پر اب کیا ہے واردات

نامہ تو کوئی اہل وطن کو لکھا نہیں
بہر کمک کسی کو طلب تو کیا نہیں

جس طرح عمر سعد وغیرہ کے خوابوں کے ذریعہ ہم حال اور مستقبل کو یکجا دیکھتے تھے، اسی طرح اب ہم جاسوسوں کے بیان کے ذریعہ نزدیک و دور کو یکجا دیکھتے ہیں۔ یعنی اردوے یزیدی سے ہم خیام حسین کا حال معلوم کرتے ہیں ؏

(۱) ہر سجدے میں شفاعت امت کی تھی دعا
(۲) تقسیم سب کو صبر کیا ہے حسین نے
(۳) فرماتے تھے حسین کہ کل صلح ہوئے گی
لیکن وہ صلح ہوگی کہ سب خلق روئے گی

(۴) چوتھی طرز گزاری یہ ہے کہ گذشتہ سے حال کی طرف فوراً گزران ہو۔ اس طرح تضاد

کا جھٹکا محسوس ہوتا ہے اور شکلاوسکی کی بیان کردہ صورت حال سامنے آتی ہے کہ کسی شے یا تصور کو اس کے عام ماحول سے جدا کسی ماحول میں رکھ دیا جائے تو وہ توجہ انگیز ہو جاتی ہے۔ اسی مرثیے میں خیام حسینی کا حال ختم ہوتے ہی ہم عمر سعد کی فوجوں کو صف بستہ ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں ؎

جب مورچے بندھے تو علم یک قلم کھلے
تیر جفا کمانوں کی میزان میں تلے

اس کے فوراً بعد منظر بدلتا ہے اور فلم کی سی ٹکنیک کی طرح ہم امام حسین کے اصحاب کا منظر دیکھتے ہیں ؎

اب آن کر حسین کا دیکھو جلال وجاہ
بن میں شگفتہ ہے چمن قدرت الٰہ

ملحوظ رہے کہ اب تک ہم نے مرثیے کے صرف تیس بند سنے ہیں، اور ان میں ہم کم سے کم پانچ طرح کی بیانیہ طرز گزاریوں NARRATIVE STRATEGIES سے دوچار ہو چکے ہیں۔ اس تنوع اور آہنگ واقعات کی اس پیچیدگی کے سامنے اشعار کی کمزوری ماند پڑ جاتی ہے۔ کیوں جو اقتباسات میں نے نقل کیے ہیں وہ کوئی بہت اعلا شاعری نہیں ہیں۔ لیکن زبانی منظومیہ، جو دبیر کے مرثیوں کا اصلی نمونہ ARCHETYPE ہے، شاعرانہ نزاکتوں سے زیادہ بیانیہ چابک دستیوں کو ملحوظ رکھتا ہے۔

(۶) فلیش بیک کا ایک عام طریقہ ہے کہ واقعے کے بیچ میں اچانک گذشتہ واقعات کا بیان شروع کر دیتے ہیں۔ لیکن ایک لطیف تر طریقہ جو دبیر نے استعمال کیا ہے، اس کی مثال ؏

انگشتری عرش کا یارب نگیں دکھا

میں ملتی ہے۔ شروع کے کئی بند دعا پر مشتمل ہیں جن میں شاعر عتبات عالیہ کی زیارت کی تمنا کرتا ہے۔ پھر اچانک یہ شعر آتا ہے ؎

ان طائروں کا جلد سنا مجھ کو شور و شین
دیتے ہیں راہ میں جو خبر کشتہ شد حسینؑ

ان دو مصرعوں کے ذریعہ نہ صرف سانحۂ کربلا کی طرف فلیش بیک قائم ہوتا ہے، بلکہ یہ معنی

بھی قائم ہوتے ہیں کہ شہادت امام کوئی گذشتہ واقعہ نہیں، بلکہ آج ہی کی بات ہے۔ یا پھر شاعر اپنے باطن میں اس زمانے کی سیر کر رہا ہے جب وہ واقعہ رونما ہوا تھا۔

ہمارے مرثیوں میں بیانیہ کی باریکیوں کا مطالعہ اب تک شاید نہیں کیا گیا ہے۔ اور نہ اس بات کا مطالعہ کیا گیا ہے کہ زبانی منظومے سے ملتی جلتی چیز ہونے کے باعث ان مراثی کی شعریات میں وہ کون سی چیزیں ہیں جو تحریری منظومے میں کم ہوتی ہیں یا نہیں ہوتیں۔ میرا خیال ہے کہ اگر دبیر کے مراثی کو کسی اعلا مرثیہ خواں سے پڑھوایا جائے تو ان کی بیانیہ خوبیاں اور بھی واضح ہوں گی۔

(۱۹۸۷)

فیض اور کلاسیکی غزل

فیض کی غزل کا تذکرہ کرتے وقت عام طور پر جو بات سب سے پہلے کہی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ فیض نے کلاسیکی علامات کو نئے معنی اور نئی معنویت عطا کی۔ یہ بھی کہا گیا کہ فیض کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ ان کے طریق کار میں ہے، جس کے باعث ان کے پاؤں کلاسیکی زمین میں مضبوط جمے رہے، لیکن انھوں نے اس بنیاد پر جو عمارت قائم کی اس کی دیواریں نئے ذہن کے نئے مسائل سے مستفیض تھیں۔ میں فی الحال اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ دار و رسن، قاتل، واعظ، کوے یار وغیرہ قسم کے الفاظ علامت ہیں بھی کہ نہیں، ہماری کلاسیکی غزل علامت کے تصور سے نا آشنا تھی۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس نہیں کہ جس چیز کا تصور بھی ہماری شعریات میں نہ رہا ہو، اس کا نہ صرف وجود ہو، بلکہ ہمارے شعرا اس سے واقف بھی ہوں۔ مغربی اصطلاحات و تصورات پر مبنی کچی پکی معلومات کی روشنی میں اردو ادب کی تفہیم و تحسین کی جو کوششیں ہمارے یہاں ہوئیں وہ اکثر نا مشکور رہی ہیں۔ اردو غزل میں علامت کا وجود ثابت کرنے کی سعی انھیں ناکام کوششوں کی فہرست میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ خیر اس مسئلے پر مزید گفتگو نہ کر کے میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ فیض کی غزل بے شک ان رسومیاتی الفاظ اور تلازمات سے مزین ہے جو ہماری کلاسیکی شاعری کا نمایاں وصف ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا فیض کی کلاسیکیت اور ان کا اجتہاد صرف اسی بات میں ہے کہ انھوں نے کوے یار میں رقیب اور شیخ شہر سے نبرد آزمائی کو عار نہ جانا؟ اس سوال کی چھان بین صرف اس لیے ضروری نہیں ہے کہ فیض کی شاعری یوں بھی خاصے محدود دائرے اور مقصود کی شاعری

ہے اور ان کے مداحوں کا ارشاد کہ فیض کی کلاسیکیت محض ان چند الفاظ و تلازمات کو نئے معنی دینے تک محدود ہے، تعریف کے پردے میں ان کی مذمت ہی ہے۔ اس سوال کی چھان بین اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس کے ذریعہ کلاسیکی غزل کے بعض بنیادی پہلوؤں پر بھی روشنی پڑ سکتی ہے۔ اور ایک بات یہ بھی ہے کہ فیض کی موت کے بعد پاکستان میں بعض لوگوں نے فیض کو سچا مسلمان، عاشق رسولؐ اور اہل دل صوفی بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے لہٰذا عجب نہیں کہ کچھ دنوں میں فیض کو کلاسیکی صوفی شاعر بھی تسلیم کر لیا جائے اور اس طرح ان کا اصلی ادبی کارنامہ صرف دار و رسن اور قیس و فرہاد کی صوفیانہ یاد تازہ رکھنے تک محدود قرار دیا جائے۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ اگر کوئی شاعر قدیم الایام سے چلے آنے والے رسومیاتی الفاظ استعمال کرتا ہے لیکن وہ خود جدید زمانے کا شاعر ہے، تو ہم کس بنا پر یہ فیصلہ کریں گے کہ اس نے ان الفاظ کو نئے معنی دیے ہیں؟ مثال کے طور پر یہ دو شعر ہیں۔

نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

پہلا شعر ظاہر ہے کہ فیض کا ہے اور دوسرا درد کا۔ آپ کس بنا پر فیصلہ کریں گے کہ پہلے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے اور دوسرے شعر میں معشوق کے جور کی طرف؟ اگر آپ یہ کہیں کہ دونوں اشعار میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ ہے تو فیض کی انفرادیت پر ضرب پڑتی ہے، کیونکہ اس سے تو یہ معلوم ہوا کہ غزل کے رسومیاتی مضامین و الفاظ کو سیاسی معنی میں برتنا فیض کا کوئی اختصاص نہیں۔ اور اگر آپ یہ کہیں کہ فیض کے شعر میں سیاسی جبر کی طرف اشارہ اس لیے ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ وہ ترقی پسند تھے، انقلابی تھے، وغیرہ۔ تو اس کے معنی تو پھر یہ ہوئے کہ ان رسومیاتی الفاظ کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، ان کے معنی شاعر کے لحاظ سے بدلتے رہتے ہیں۔ اگر شاعر شیعہ ہے تو ان کے معنی شیعی ہیں۔ اگر شاعر سنی ہے لیکن اہل حدیث ہے تو ان کے معنی سنی اہل حدیثی ہیں وغیرہ۔ ظاہر ہے اس طرح فیض کی انفرادیت پھر خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ ممکن ہے یہ کہا جائے کہ فیض چونکہ ترقی پسند تھے

اس لیے جب وہ کسی کے عہد میں دل زار کے سبھی اختیارات کے چلے جانے کی بات کرتے ہیں تو اس میں وزن ہی اور ہوتا ہے، اس میں حسن ہی اور ہوتا ہے۔ لیکن اس کے معنی تو ہیں کہ ہر شعر کی خوبی خرابی کے بارے میں فیصلہ کرنے کے پہلے ہم شاعر کے سیاسی عقائد معلوم کریں ظاہر ہے کہ شعر کے وہ معنی جو شاعر کے عقائد کے بارے میں معلومات حاصل کیے بغیر آمد ہی نہ ہو سکیں۔ بالآخر باطل ہی ٹھہریں گے۔ کیونکہ اول تو تمام شاعروں کے سیاسی عقائد کے بارے میں معلومات نہیں بلکہ بعض اوقات تو شاعر کا نام بھی معلوم نہیں۔ اور دوسری بات یہ کہ اگر شعر کا حسن یا معنی ان اطلاعات پر منحصر و مبنی ٹھہرائے جائیں جو شعر کے باہر ہیں تو پھر ہمیں یہ کہنا پڑے گا کہ خود شعر میں کوئی معنی نہیں ہوتے۔ ایسی صورت کو تسلیم کرنے کے بعد تنقید و تفہیم کے سب دروازے بند ہو جائیں گے اور خود فیض کے تمام شاعری معرض خطر میں آجائے گی۔ کیونکہ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ فیض کے کلام میں فی نفسہٖ کوئی خوبی نہیں۔ اصل بات تو یہ ہے کہ چونکہ وہ انقلابی اور ترقی پسند وغیرہ تھے اس لیے ان کے کلام کو سیاسی معنی پہنانے میں ایک طرح کا لطف ہے۔ ورنہ یہی شعر انھوں نے اگر درد کے زمانے میں، یا غالب کے زمانے میں کہے ہوتے تو انھیں کوئی گھاس نہ ڈالتا۔

ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ فیض کا بڑا کارنامہ دراصل یہ ہے کہ انھوں نے کلاسیکی اصطلاحاتی الفاظ کو دوبارہ زندہ کیا اور انھیں غزل میں مقبول کیا۔ ورنہ فیض کے زمانے میں یہ سب خوبصورت الفاظ یا تو ترک ہو چکے تھے، یا اپنے معنی کھو چکے تھے۔ اس جواب میں دو مشکلیں ہیں۔ یہ بیان مخدوش ہے کہ دار و رسن، قفس و نشیمن وغیرہ الفاظ کسی بھی وقت اپنے معنی کھو سکتے ہیں۔ یہ الفاظ دراصل ایک پورے رسومیاتی نظام کا حصہ ہیں اور ان پر غزل کی دنیا کے تمام مفروضوں کا دارومدار ہے۔ جب تک وہ رسومیاتی نظام اور وہ مفروضات باقی ہیں، یہ الفاظ اپنے معنی نہیں کھو سکتے۔ یہ ناممکن ہے کہ کوئی رسومیاتی لفظ مثلاً "جور و ستم"، میر کے شعر میں بامعنی ہو اور آج کے زمانے کے شعر میں بے معنی ہو۔ ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ "جور و ستم" قسم کے رسومیاتی الفاظ اپنی دل کشی اور تازگی کھو سکتے ہیں۔ لیکن ہمارا دعوا دراصل یہ ہے کہ دراصل یہ الفاظ اپنی دل کشی اور تازگی کھو چکے تھے، فیض نے انھیں دوبارہ دل کشی اور تازگی عطا کی۔ پھر سوال اٹھے گا کہ فیض نے یہ کارنامہ کیونکر انجام دیا؟ آپ جواب دیں گے کہ فیض نے انھیں سیاسی معنی عطا کیے۔ لیکن وہی مشکل پھر آن کھڑی ہوگی کہ فیض کے شعر میں

سیاسی معنی کی دریافت اس معلومات پر مبنی ہے کہ فیض سیاسی اور انقلابی شخص تھے۔ یعنی اگر ہم ٹھہر پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا والا شعر فیض کے کلیات میں پڑھتے تو اس میں سیاسی اور انقلابی معنی دریافت کرتے اور اگر اسے درد کے دیوان میں پڑھتے تو اسے محض عشقیہ شعر سمجھتے۔ لہٰذا کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ میں جو دل کشی اور تازگی ہم فیض کے شعر میں دیکھتے ہیں وہ اس وجہ سے کہ ہم جانتے ہیں کہ فیض کے کچھ سیاسی عقائد تھے یعنی فیض نے ان میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں پیدا کی، یہ تو محض ان کی سیاست کا کرشمہ تھا۔

ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ مجھے قبول نہیں۔ اس وجہ سے قبول نہیں کہ میں اسے غلط سمجھتا ہوں۔ میں جانتا ہوں کہ کلاسیکی رنگ و آہنگ والے الفاظ ہمارے زمانے میں فیض کے علاوہ دوسرے بہت سے شاعروں نے استعمال کیے ہیں۔ اور وہ فیض کے ہم خیال و ہم عقیدہ بھی تھے۔ لیکن ان کے یہاں ان الفاظ میں وہ حسن نظر نہیں آتا جو فیض کے یہاں ہے۔ لہٰذا فیض کی عظمت اس بنیاد پر نہیں قائم ہو سکتی کہ انھوں نے غزل کے کلاسیکی عشقیہ رسومیاتی الفاظ کو سیاسی معنی دیے۔ یہ صفت تو مخدوم، مجروح، ساحر، غلام ربانی تاباں بہتوں کے یہاں ہے۔ ان میں سے کوئی بھی فیض کا مد مقابل نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ نئے معنی کی دریافت کے اس عمل میں فیض کو اولیت حاصل ہے، تو یہ بھی درست نہیں۔ ترقی پسندوں میں سب سے پہلے مخدوم نے غزل کو باقاعدہ طور پر اختیار کیا اور سیاسی موضوعات کو غزل میں برتنے کی رسم حسرت موہانی، محمد علی جوہر اور اقبال نے قائم کی۔ "دست تہ سنگ" کے دیباچے میں فیض نے حسرت موہانی کا ذکر کیا ہے۔ اس دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ان کی شاعری کا آغاز ۱۹۲۸ کے آس پاس ہوا۔ اس وقت محمد علی جوہر زندہ تھے اور ان کی سیاسی غزل ایوان ادب میں گونج رہی تھی۔ حسرت کا دبدبہ بطور غزل گو پوری طرح قائم ہو چکا تھا اور اقبال نئے شعرا (بشمول جوش) کے لیے آئیڈیل کی حیثیت رکھتے تھے خود فیض نے اقبال کا جو مرثیہ لکھا ہے وہ ترقی پسند شعرا کی ممتاز نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا فیض کے سامنے غزل کی ایسی مثالیں وافر تھیں جن میں سیاسی موضوعات کو برتا گیا تھا۔

اس تجربے کی روشنی میں کہنا پڑتا ہے کہ فیض کی غزل میں کلاسیکی رنگ کے حسن و خوبی کا سراغ اس بات سے نہیں لگ سکتا کہ انھوں نے بعض رسومیاتی الفاظ کو بڑی کثرت سے

برتا اور ان میں سیاسی معنی داخل کیے۔ تنقید کی دنیا میں یہ شکل اکثر پیش آتی ہے کہ ہم خوبی کا پتا تو لگا لیتے ہیں، لیکن اس وجہ دریافت کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ مرے کریگر MURRAY KRIEGER نے اپنی کتاب THEORY OF CRITICISM میں اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے۔

> اگر ہمیں کوئی ایسا تجربہ حاصل ہو جسے ہم "جمالیاتی" کے لفظ کے ذریعہ بیان کریں تو یہ قرین قیاس ہے کہ ہم اس تجربے کی علت اس شے میں تلاش کرنے کی کوشش کریں گے جس سے ہمیں یہ تجربہ حاصل ہوا ہے، اور پھر اس طرح ہم اس شے کو جمالیاتی قدر کا حامل بتائیں گے۔ لیکن بطور نقاد کے ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ وہ جمالیاتی علت ہم میں ہے یا واقعی اس شے میں ہے؟ قطعی لغوی طور پر تو یقیناً یہی کہا جائے گا کہ اس جمالیاتی تاثر کا سرچشمہ ہمارے ہی اندر رہو گا کیونکہ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس شے کا سامنے کرنے پر وہ تاثر حاصل نہیں کرتے ... کیا کسی شے میں کوئی ایسی جمالیاتی خاصیت ہوتی ہے، جسے ہم محسوس کرتے ہیں (یا ہم کو جسے محسوس کرنا چاہیے؟) اگر ہم نے وہ جمالیاتی خاصیت دریافت کر لی ہے اس طرح کہ ہمارا تجربہ (جس حد تک وہ جمالیاتی ہے) اس خاصیت کے تعلق سے مناسب اور صحیح تاثر ہے، تو پھر ہمیں اس خاصیت کی وضاحت کرنے اور اس کو بیان کرنے پر اپنے جمالیاتی تجربے سے مشابہ تجربے کو دوسرے قارئین تک پہنچانے پر قادر ہونا چاہیے۔

آگے چل کر کریگر کہتا ہے کہ نقاد کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ تجربے کے اندر شے OBJECT IN EXPERIENCE اور شے کا تجربہ EXPERIENCE OF OBJECT میں فرق کر سکے۔ یعنی وہ یہ بتا سکے کہ شعر میں جو خوبی وہ دیکھ رہا ہے، وہ اس کے دماغ کی اختراع نہیں ہے اور اس خوبی کے بیان کے ذریعہ یہ حکم لگایا جا سکے کہ جن شعروں میں یہ خوبی ہوگی ان سے فلاں قسم کا تجربہ حاصل ہو سکے گا۔ اگر کسی نظم کے تجربے کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے مختلف اجزا اپنی شخصیت کو برقرار رکھیں تو پھر ان اجزا کی یہ خصوصیت مشکوک ہو جاتی ہے کہ ان کے ذریعہ ایک متحد اور خود مکتفی UNIFIED اور SELF ENCLOSING تجربہ حاصل ہو سکتا ہے۔ فیض کی کلاسیکیت کی تحسین کرنے والوں کی یہی مشکل ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ

فیض کی غزل میں الفاظ الگ ہیں اور ان کے سیاسی معنی جو فیض کے عقائد نے ان میں داخل کیے ہیں، وہ الگ ہیں۔ کیونکہ انھیں الفاظ میں انھیں وہی سیاسی معنی تو مجروح اور دوسروں کے یہاں بھی ہیں لیکن فیض کے علاوہ کسی میں وہ بات نہیں۔ لہٰذا وہ اس بات کو واضح کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ وہی نسخہ جو فیض کے یہاں کارگر ہے، دوسروں کے یہاں بے فیض کیوں رہ جاتا ہے؟

اس سوال کو حل کرنے کے لیے مزید دو شعروں کی روشنی میں بعض نکات کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرتا ہوں۔ پہلا شعر حافظ ہے اور دوسرا ظاہر ہے کہ فیض کا ہے

عقاب جور کشا داست بال بر ہمہ شہر
کمان گوشہ نشینے و تیر آہے نیست

بیداد گروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے

اس بات سے قطع نظر کہ حافظ کا شعر بہت اعلا درجہ کا ہے، اور فیض کا شعر ان کے اچھے اشعار میں نہیں، پوچھنے کا سوال یہ ہے کہ ہم یہ فیصلہ کس طرح کر سکتے ہیں کہ حافظ کا سیاسی نہیں ہے اور فیض کا شعر سیاسی ہے؟ پھر کیا ہم یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ فیض کا شعر اگرچہ حافظ کے شعر سے بہت پست ہے، لیکن اس لیے قابل تعریف ہے کہ اس میں سیاسی پہلو ہے یا سیاسی پہلو بھی ہے؟ (یعنی اور کسی پہلو کے علاوہ سیاسی پہلو بھی ہے۔) کیا سیاسی شاعری کے لیے ایسے اصول مقرر ہو سکتے ہیں جن کی روشنی میں ہم سیاسی کو غیر سیاسی شاعری سے الگ کر سکیں؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ ہم دکھا سکیں کہ غیر سیاسی شاعری پر مبنی رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی سیاسی شاعری ہو سکتی ہے، کیونکہ وہ رسومیات NEUTRAL CONTEXT ہے، یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کسی رسومیاتی نظام کو ہم پوری طرح برتیں، لیکن اس کے جو معنی نکلیں وہ غیر رسومیاتی ہوں؟

ان تمام سوالوں کے جواب مہیا کرنے کے لیے ایک دفتر چاہیے۔ میں اس وقت صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ حافظ کا شعر سیاسی معنی کا متحمل ہو سکتا ہے، لیکن ہم اس کو سیاسی نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ اس میں سے سیاسی معنی جو ہم برآمد کریں گے ان کا تعلق شعر کی SIGNIFICATION سے ہوگا اس کے اصل معنی سے نہیں۔ اور یہ استعارے کی خوبی ہے کہ وہ SIGNIFICATION کے

لیے دروازے کھول دیتا ہے۔ ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ بھی نہیں جس کے اعتبار اس شعر کو غیر سیاسی قرار دیں لیکن ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ بھی ہے جس کے اعتبار سے ہم اس کو محض سیاسی قرار دیں؟ شعر کی معنویت اس کے معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن اس کے معنی کا دائرہ اس کی معنویت سے چھوٹا بھی ہو سکتا ہے۔ فیض کا شعر حافظ کے شعر کے مقابلے میں کم کارگر ہے، اگرچہ اس میں بھی سیاسی معنویت ہے۔ کم کارگر ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اس کی معنویت جس معنی پر قائم ہے وہ حافظ کے شعر کے معنی سے کم ہے۔ معنی کے کم ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ حافظ کے شعر میں چار استعارے اور چار پیکر ہیں۔ یعنی جو استعارے ہیں وہی پیکر بھی ہیں۔ عقاب، جور، بال کشا دست بر ہمہ شہر، کمان گوشہ نشینے و تیر آہے۔ پھر دو چیزوں کا ہونا (جو پہلے مصرعے میں بیان ہوئی ہیں) دو چیزوں کے نہ ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ فیض کا شعر ان خوبیوں سے خالی ہے۔ فیض نے جہاں کلاسیکی اسلوب کو کامیابی سے برتا ہے وہاں کیفیت یا مضمون آفرینی کی کارفرمائی ہے۔ ورنہ سیاسی پہلو یا فلسفیانہ پہلو یا عشقیہ پہلو کسی میں کوئی ایسی خوبی فی نفسہ نہیں جو شاعرانہ خوبی سے ضامن ہو سکے۔ بات فیض کی غزل کی ہو رہی تھی، لیکن انھوں نے اکثر نظموں میں بھی غزل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس لیے میں "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" کے پہلے دو مصرعے پیش کرتا ہوں۔ پھر فارسی کا ایک شعر جو مخلص کاشی کا ہے ؂

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے

مخلص کاشی کہتا ہے ؂

در روزگار عشق تو ماہم فدا شدیم
افسوس کز قبیلۂ مجنوں کسے نماند

مضمون آفرینی اور کنایاتی اندازِ بیان کی تمکنت نے فارسی کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فیض کے یہاں رعایت تضاد موجود ہے، لیکن مضمون کی پیش پا افتادگی نے فیض کے یہاں تمکنت کے بجائے SELFPITY پیدا کر دی ہے جہاں مضمون آفرینی ہوتی ہے وہاں SELFPITY نہیں ہوتی۔ جہاں کیفیت ہوتی ہے وہاں SELFPITY کا خطرہ ہوتا ہے فیض ہمارے ان جدید شعرا میں ہیں جنھیں ان کلاسیکی اصطلاحوں اور تصورات کی اہمیت کا احساس تھا۔ ان میں سے بعض پر انھوں نے ایک مضمون بھی لکھا ہے۔ ہم لوگوں نے مغربی تعلیم کے زیر اثر

ان اصطلاحوں سے بے گانگی اختیار کر لی تھی۔ جب ہمارے ذوق سلیم نے فیض کی غزل میں کلاسیکی رنگ محسوس کیا تو اس کی وجہ دریافت کرنے کی مہم میں ان اصطلاحوں اور تصورات سے مدد نہ لے سکے۔ لہٰذا ہم صرف یہ کہ کر رہ گئے کہ فیض نے شیخ، برہمن، واعظ، کوے یار، رقیب، منزل، دار و رسن وغیرہ کلاسیکی رسومیاتی الفاظ کو نئے معنی میں استعمال کیا ہے، فیض کے بہت سے عمدہ اشعار میں رسومیاتی الفاظ نہیں ہیں۔ پھر ان کی کامیابی کا راز کیا ہو سکتا ہے؟ اس فہرست میں فیض کے بعض مشہور ترین اشعار بھی ہیں ؎

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کتنی

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد

وہی چشمۂ بقا تھا جسے سب سراب سمجھے
وہی خواب معتبر تھے جو خیال تک نہ پہنچے

فیض نے غزل میں کلاسیکی رنگ کو جس طرح زندہ کیا وہ ہماری شاعری کا ایک روشن باب ہے۔ ان کی غزل میں اردو غزل کی وہ تہذیب بول رہی ہے جس میں مضمون آفرینی اور کیفیت کا عمل دخل تھا۔ فیض کے یہاں کیفیت کا جادو نظموں میں بھی بڑھ چڑھ کر بولتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ غزل کی تہذیب کے پس منظر میں فیض کا مطالعہ از سر نو کیا جائے۔

(۱۹۸۴)

خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل

خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا اور ناصر کاظمی جدید شعرا کے ان پیش رووں میں سے ہیں جنھوں نے نئی شاعری کے لیے فضا تیار کی، اور پھر وہ خود بھی اس منظر کا حصہ بنے جس کو انھوں نے ادب کے افق پر بے نقاب کیا تھا۔ آج وہ تینوں ہم میں نہیں ہیں، اور ان کو ہمارے درمیان سے اٹھے ہوئے اتنا عرصہ گزر چکا ہے کہ ان کے کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام شروع کیا جاسکتا ہے لیکن جو وقت گزرا ہے وہ اتنا طویل بھی نہیں کہ یہ شعرا اپنے صحیح تناظر میں نظر آنا شروع ہو جائیں۔ اس لیے میں نے یہ کہا کہ ان کے کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام محض شروع ہو ہی سکتا ہے۔ اس کی تکمیل میں ابھی کئی سال لگیں گے۔ ہم عصروں اور ماضی قریب کے ادیبوں کا مطالعہ کرنے میں سب سے بڑی مشکل یہ پیش آتی ہے کہ ہمارے ذہن میں ان کی شخصیت کا پرتو ان کے کلام کے نقوش کو متاثر کر دیتا ہے، لہٰذا ہم ان کے کلام کا مطالعہ اس تاثر کی روشنی میں کرنے لگتے ہیں جو ان کی شخصیت نے ہمارے ذہن پر چھوڑا ہے۔ بعض اوقات شخصیت کا تاثر، خود اپنے بارے میں شاعر کے فیصلے، شاعری کے بارے میں اس کے رویے، یہ چیزیں اس درجہ حاوی ہو جاتی ہیں کہ کلام کا مطالعہ مفروضات کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ مفروضات شخصیت کے حوالے سے درست، لیکن خود کلام کے حوالے سے غلط ہو سکتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے مجھ سے کہا تھا کہ میں اصلاً اور اولاً شاعر ہوں، تنقید میرا ثانوی مشغلہ ہے۔ اگر ہم ان کے اس قول کو صحیح تسلیم کر لیں تو ان کے ساتھ زیادتی کے مرتکب ہوں

گے۔ کیونکہ خلیل الرحمٰن اعظمی ان چند لوگوں میں سے تھے جن کے شاعری اور تنقید یکساں وقعت کی حامل تھی۔ یوں تو بہت سے شاعروں نے تنقید لکھی ہے اور بہت سے نقادوں نے شاعری کی ہے لیکن ایسے لوگ کم ہوئے ہیں جنھوں نے دونوں میدانوں میں یکساں یا تقریباً یکساں اہمیت کا سرمایہ چھوڑا ہو۔ ان چند لوگوں میں بھی خلیل الرحمٰن اعظمی نمایاں مقام کے مالک ہیں۔ لیکن چونکہ شاعری میں طور طریقے اور اسالیب جلد جلد بدلتے ہیں اس لیے خلیل الرحمٰن اعظمی کی بہت سی شاعری آج پرانی معلوم ہونے لگی ہے ضرورت ہے کہ اس کے زندہ اور نمائندہ عناصر کا مطالعہ کیا جائے تاکہ تاریخی اہمیت اور ادبی اہمیت کے عناصر الگ الگ نمایاں ہو سکیں

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نئی شاعری میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی تاریخی اہمیت اور ادبی اہمیت برابر کا وزن رکھتی ہیں۔ تاریخی اہمیت سے انھیں ابن انشا پر تقدم بھی حاصل ہے۔ کیونکہ جس زمانے میں ابن انشا بھی اپنی راہ تلاش کر رہے تھے اور نوجوانی کے سادہ جذبات کے اظہار میں گم تھے، خلیل الرحمٰن اعظمی نے ذاتی اظہار کی کئی پیچیدہ راہیں طے کر لی تھیں۔ اجتماعی اظہار سے گریز، بلکہ فرار کی کوشش میں ان شعرا کو جن لوگوں سے مدد مل سکتی تھی وہ حسرت، فراق، جگر اور یگانہ تھے۔ حسرت اور جگر کی دنیا اتنی محدود اور جگر کا اسلوب اتنا سطحی (اگرچہ مقبول) تھا کہ ان لوگوں سے کشاد خاطر کی توقع نہ تھی۔ غزل میں سیاسی موضوعات کو برتنے کی کوشش کے باوجود حسرت کی جذباتی رسائی بہت دور تک نہ تھی۔ فراق کے یہاں رسائی کا التباس تھا۔ اور ان کی غیر معمولی شہرت اور اثر بھی ان کے مقلد کے لیے مہمیز کا کام کر سکتے تھے۔ یگانہ کے یہاں بقول آل احمد سرور اکڑ تو تھی لیکن فرحت انگیزی نہ تھی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ان کے ساتھیوں کو یگانہ کی طرح خم ٹھونک کر ہر کس و ناکس سے نبرد آزما ہونے کا شوق بھی نہ تھا۔ اس صورت حال کو دیکھتے ہوئے اس بات پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابن انشا اور ناصر کاظمی نے الگ الگ اپنے طور پر میر کو منتخب کیا اور میر کے حوالے سے خود کو سمجھنے کی کوشش کی اور اس کوشش میں فراق سے بھی اکتساب کیا۔

اس وقت ابن انشا اور ناصر کاظمی سے بحث نہیں، لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اسلوب اور فکر کی سطح پر میر سے کوئی خاص یا براہ راست

اکتساب نہ کیا۔ یہ اور بات ہے کہ خود انھوں نے اپنی شاعری پر میر کے فیضان کا ذکر بہت کھل کر اور بڑے تیقن کے ساتھ کیا ہے۔ "نیا عہد نامہ" کے دیباچے میں، جو ان کی داخلی زندگی اور شاعرانہ ارتقا کی داستان ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے۔

> میر کی آواز کو اپنی آواز سمجھنا میرے لیے محض غزل گوئی یا شاعری کا راستہ نہیں تھا بلکہ یہ میری پوری زندگی کا مسئلہ تھا۔ اس آواز کا سراغ مجھے نہ ملتا تو میری روح کا غم جو اندر سے مجھے کھائے جا رہا تھا نہ جانے مجھے کن اندھی وادیوں کی طرف لے جاتا۔

اس دیباچے میں انھوں نے میر کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ "مجھے ایسا لگتا ہے جیسے اُن کو بھی اپنے زمانے میں اس نوع کی تنہائی سے واسطہ پڑا تھا۔" ناصر کاظمی نے بھی کچھ ایسی ہی بات کہی تھی کہ "میر کے زمانے کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے۔" میر سے متاثر ہونے کے بارے میں اتنے واضح بیان اور اس اثر پذیری کی اتنی واضح وجہ (یعنی دونوں کے تجربات میں بظاہر داخلی اشتراک) کے ہوتے ہوئے یہ نتیجہ فطری تھا کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کو طرز میر کا شاعر سمجھ لیا گیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کو طرز میر کا شاعر کہنا ان کی انفرادیت کے ساتھ ناانصافی اور خود میر کے ساتھ ناانصافی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری میں میر کا حصہ ہے، لیکن بہت چھوٹا سا۔ ان کی بہترین غزلوں کو کسی دوسرے شاعر کے سیاق و سباق میں رکھ کر پڑھنا مناسب نہیں۔

میر کی نمایاں ترین صفات حسب ذیل ہیں۔ ڈرامائی اور افسانوی اظہار، جنس اور عشق کے معاملات میں بے تکلفی، زبان کے سلسلے میں تحکمانہ اور بے پروا انانیت، رعایت لفظی سے شغف، استعارہ اور پیکر کی کثرت، معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کا التزام، حسن مزاح اور طنز یعنی IRONY اور SATIRE کی فراوانی، کائناتی احساس جو بہ یک وقت مقامی بھی ہے اور مقام سے ماورا بھی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ناصر کاظمی کی یہاں یہ صفات یا تو مفقود ہیں یا بہت کم ہیں۔ خود فراق صاحب کے یہاں ان میں سے اکثر کا دور دور تک پتا نہیں، بلکہ ان میں بعض چیزیں جو خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا، اور ناصر کاظمی کی دسترس سے باہر نہ تھیں فراق کی رسائی ان تک نہ تھی۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر خلیل الرحمٰن اعظمی نے میر سے کوئی قابل ذکر

براہ راست استفادہ نہیں کیا تو یہ کہا کیوں کہ انھوں نے میر کی آواز کو اپنی آواز سمجھا؟ اور خود خلیل الرحمٰن اعظمی کا اپنا رنگ کیا ہے ؟

پہلے سوال کا جواب تو ان باتوں میں ہے جو میں نے کچھ دیر پہلے عرض کیں۔ پنچائتی اور اجتماعی اظہار کو مسترد کر کے اور جگر اور حسرت، یگانہ کو نا منظور کر کے (کیونکہ ان کا ذاتی اظہار یا تو رسومیاتی تھا یا نارسا تھا یا مفید مطلب نہ تھا) خلیل الرحمٰن اعظمی کو ایسے نمونے کی تلاش تھی جو اس قسم کی شاعری کا جواز بن سکتا جو ان کی شخصیت میں وہ تلاطم پیدا کر رہی تھی جس کے لیے غالب نے "زلف خیال نازک و اظہار بے قرار" کا استعارہ وضع کیا ہے۔ میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو یہ سکھایا کہ باجماعت اظہار بیان کے بجائے یہ بھی ممکن ہے کہ آدمی اپنی شاعری میں ویسا ہی نظر آئے جیسا وہ ہے۔ شاعر کو ہر راہ چلتے سے جھگڑا کرنے اور اپنی شخصیت کو منوانے کی ضرورت نہیں (جو یگانہ کا ڈھنگ تھا۔) اسے سادہ لوح جذبات کو روایتی شیرینی اور سرمستی کے ساتھ بیان کرنا ضروری نہیں (جیسا کہ جگر صاحب کا رنگ تھا) اس کو عشق اور ظاہری زندگی کی سطح پر تیرتے ہوئے خوش رنگ لیکن ہلکے برگ و غنچہ کو چننے کی ضرورت نہیں (جیسا کہ حسرت موہانی کا انداز تھا) اسے تو وہ سب کچھ کہنا چاہیے جو اس کے اندر ہے۔ اسے اپنے داخلی واردات سے شرمانا نہیں چاہیے۔ تلخی ہو، غصہ ہو، مایوسی ہو، فریب شکستگی ہو، جھنجھلاہٹ ہو، کام و ذہن کی لذت ہو یا جسم کے ولولے ہوں۔ اپنے آپ سے نفرت ہو، اپنے آپ سے محبت ہو، پڑوسیوں سے جنگ ہو، روح کی بلند کوشی ہو، لازوال بے پایاں وسعت جو بھی ہو وہ سب بیان کر دینا چاہیے۔ گزری ہوئی چیزوں کو یاد کرنا اور ان کو قیمتی سمجھنا کوئی عیب نہیں۔ جو چیزیں ہاتھ نہ آسکیں ان کو ان چیزوں سے بہتر سمجھنا جو ہاتھ لگ گئیں گھاٹے کا سودا ہو لیکن نادانی نہیں۔ غمگین ہونا بھی اتنی ہی بڑی حقیقت ہے جتنی بڑی حقیقت ولولہ انگیز ہونا، پرامید ہونا اور ہاتھ میں اصلاح معاشرہ کی جھاڑو لے کر ہر کس و ناکس کو صاف کرنا ہے۔ اور تنہائی بھی انسان کا مقدر ہے اور عیش وصال اور سماجی لین دین بھی۔ انسان کہیں بند نہیں، کہیں آزاد نہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کو شعر گوئی کے فن یا اسلوب کی تلاش نہ تھی۔ انھیں حوصلے کی تلاش تھی اور یہ حوصلہ انھیں میر نے دیا۔ وہ طرز میر کے شاعر نہیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ میر نے خلیل الرحمٰن اعظمی کو

ترقی پسندوں کے ہاتھ سے خرید کر آزاد کر دیا۔ پھر انھوں نے اپنی شخصیت خود دریافت کر لی۔

میں یہ نہیں کہتا کہ خلیل الرحمن اعظمی کوئی بڑے شاعر ہیں۔ ہم عصروں کے بارے میں بڑے چھوٹے کا حکم لگانا نہ ممکن ہے، نہ مناسب۔ انھوں نے عمر بھی بہت کم پائی۔ ان کے آخری زمانے کی نظمیں جو "زندگی اے زندگی" میں شامل ہیں اظہار کی ایسی بے باکی اور تخیل اور زبان کے ایسے تلاطم خیز انتشار کی حامل ہیں کہ JOHN CLARE کے زمانۂ جنون کے کلام کی یاد دلاتی ہیں۔ ممکن ہے کہ ان راہوں سے گزر کر ان کو کوئی ایسی شاہراہ مل جاتی جو ارض ابد کو جاتی ہے۔ ممکن ہے "تانڈو ناچ" جیسی نظم لکھتے وقت انھیں خیال رہا ہو کہ اب انھیں بہت دن نہیں جینا ہے، اس وقت انھیں وہ سب کر گزرنا چاہیے جو ایک عمر کی کلاسیکی تربیت اور شخصیت کے حزم و احتیاط اور اپنی شہرت اور حیثیت اور مرتبے کے لحاظ کے باعث وہ اب تک نہ کر سکے تھے۔ ایسی نظم جس میں الفاظ کا سیلاب بامعنی اور بے معنی کی حدود توڑتا ہوا نکل جاتا ہے، جس میں SURREALISM، کی خود کار تحریر سے لے کر WAGNER اور ARTHUR SYMONS کی VISIBLE MUSIC کا شائبہ موجود ہو، اس خلیل الرحمن اعظمی کے لیے شاید ممکن نہ تھی جو جو علی گڑھ کی "متین اور سنجیدہ" روایت کا پاسدار تھا، جو رشید احمد صدیقی کا شاگرد تھا اور جس نے طنز و مزاح کے اظہار کے لیے ہجویں تو لکھیں، لیکن جس نے غزل کو ایک فن لطیف و شریف کی طرح برتا۔ میر کی طرح شاہانہ لفنگے پن سے نہیں، بلکہ میر اثر کی طرح روک روک کر اور سوچ سوچ کر بات کی۔

خلیل الرحمن اعظمی کی غزل کی بنیادی صفت ایک آہستہ رو خود کلامی ہے۔ ایسی خود کلامی جس میں حیات، کائنات اور ذات میں واقع ہوتی واردات پر رائے زنی ہے۔ جانب داری، شکایت یا خود ترحمی نہیں۔ اسے خود کلامی سے زیادہ مراقبے میں گزرنے والی واردات سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس کو جو نام چاہیں دیں، لیکن شخصیت کے اظہار کا یہ طرز خلیل الرحمن اعظمی کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔ اپنے آپ سے بات کرنا تو غزل کے لیے عام شیوہ ہے۔ اس لیے آپ پوچھ سکتے ہیں کہ اس میں خلیل الرحمن اعظمی کی تخصیص کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عام خود کلامی میں ذات پر گزرنے والی واردات

یا ذات کے سوالات اور جوابات ہوتے ہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی نے اس کو حیات، کائنات اور ذات تینوں کے اظہار اور تینوں پر رائے زنی کے لیے استعمال کیا۔ عام خود کلامی میں رائے زنی اسی حد تک ہوتی ہے جس حد تک ذات خود کو قائم کرنے یعنی ESTABLISM کرنے کے لیے ضروری سمجھے۔ ان کی خود کلامی صلاح مشورے اور طنز و تعریف کے لیے بھی استعمال ہوئی ہے۔ لیکن دھیمی آواز میں یعنی کسی ظاہری احتجاج کسی سنائی دینے والی STRIDENCE۔ اور کسی بے محابا تنقید کے بغیر تمام پیچیدگیوں پر رائے زنی کرنے کا فن خلیل الرحمن اعظمی کا اپنا فن تھا۔ ان کی غزل ہم سے بات کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یا یہ محسوس ہوتا ہے کہ جو باتیں وہ اپنے سے کرتے رہے ہیں وہ ہمارے لیے بھی معنی خیز ہیں اور ہم نے کہیں سے اُن کو سن لیا ہے۔ ان کا آخری مجموعہ "زندگی اے زندگی" جو ابھی شائع ہوا ہے۔ اسی کا زیادہ تر حصہ ان کی چھوٹی سی زندگی کے بحرانی اور تغیر پذیر دور کی یادگار ہے۔ اس سے کوئی ایسا نتیجہ نکالنا جو ان کے پورے کلام پر منطبق ہو سکے شاید بہت صحیح نہ ہو۔ لیکن خود کلامی اور دھیمے لہجے میں رائے زنی کی یہ صفت اس کلام میں بھی پوری طرح جلوہ گر ہے

دنیا داری تو کیا آئی دامن سینا سیکھ لیا
مرنے کے سو لاکھ بہانے پھر بھی جینا سیکھ لیا
گھر میں بیٹھے سوچا کرتے ہم سے بڑھ کر کون دکھی ہے
اک دن گھر کی چھت پہ چڑھے تو دیکھا گھر گھر آگ لگی ہے
کس راستے پہ جاؤں چلوں کس کے ہم رکاب
جتنے نہیں ہیں پاؤں کہ لغزش بہت ہے یاں
گھر کی ویرانی یہ کہتی ہے کہیں اور چلوں
میں کہاں جاؤں کہاں کے لیے بستر باندھوں
سنگ دیوانہ سے بدتر یہ سنگ دنیا ہے
ورنہ سوچا تھا کہ دونوں کو برابر باندھوں
پھر مری راہ میں کھڑی ہوگی
وہی اک شے جو اجنبی ہوگی

نہ دیکھا چشم تر نے کوئی موسم
وہی بس اک ساون کا مہینہ
مرے وجود کی سب کو خبر اسی سے ملی
جو غرق خوں ہے اسی تیغ آبدار میں ہوں

خلیل الرحمٰن اعظمی کی دوسری صفت، جس میں کوئی ان کا ہم سر نہیں، ان کی تفتیش ذات ہے۔ اظہار ذات کی ایک شکل تو یہ ہے کہ شاعر اپنے اوپر گزرنے والے تجربات کو بیان کرے۔ اور اس کے ذریعہ، یا براہ راست، اپنی شخصیت کے اچھے برے گوشوں کو بے نقاب کرے۔ دوسری اور زیادہ پیچیدہ شکل یہ ہے کہ شاعر اپنے تجربات اور شخصیت کے گوشوں، مزاج کی افتاد، عمل اور رد عمل کے طریقوں کے بارے میں سوال پوچھے۔ ایسا کیوں ہے؟ میں ایسا کیوں ہوں؟ مجھ کو یہ بات ایسی کیوں لگی؟ یہ محض تجسس نہیں بلکہ ایک بیدار، بے چین، باضمیر اور مفکر ذہن کا تفاعل ہے۔

میں ڈھونڈنے چلا ہوں جو خود اپنے آپ کو
تہمت یہ مجھ پہ ہے کہ بہت خود نما ہوں میں
کوئی تو بات ہوگی جو کرنے پڑے ہمیں
اپنے ہی خواب اپنے ہی قدموں سے پائمال
سوال ہیں اب بھی ایسے جن کا کوئی جواب نہیں
پوچھنے والا پوچھ کے ان کو اپنا دل بہلاتا ہے
زیب دیتے نہیں یہ طرۂ و دستار مجھے
میری شوریدہ سری سنگ ملامت مانگے
قرض سب باقی پڑا ہے لمحۂ موجود کا
کیوں سراپا انتظار لمحۂ آئندہ ہوں
خوش آگیا ہے مجھے کیوں خرابۂ ہستی
خیال مرگ بنا تو ہی کس دیار میں ہوں

ان اشعار کا تفکر رسمی تفکر نہیں بلکہ ذہن اور ضمیر کے مسائل سے الجھا ہوا ہے۔ وہ حزن آلود اضطراب ہے جس کی حدیں علم و یقین، عقیدہ اور تو ہم سب کچھ ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل نے آہستہ آہستہ ترقی کی، لیکن اس کا ہر قدم مستحکم اور ہر سفر زرخیز تھا۔

(۱۹۸۳)

منیب الرحمٰن کی شاعری

منیب الرحمٰن کی شاعری کسی نرم رو دریا کی سی ہے جو دو تین ملکوں سے ہو کر گزرتا ہے، اور جس میں دو تین دھارے ملے ہوئے ہیں۔ نرم روی کی بنا پر یہ دھارے تھوڑے بہت الگ الگ بہتے نظر آتے ہیں۔ پرزور شورش اور نشیب و فراز کے پیچ و خم سے گزرنے کا عمل جس کے ذریعے مختلف دھارے ایک ہو جائیں، یا ایک دھارا دوسرے پر حاوی ہونے کی کوشش کرے، یا سب رنگ اس طرح مل جائیں کہ کوئی تخصیص نہ باقی رہے، یہ باتیں منیب الرحمٰن کا نشان امتیاز نہیں۔ ان کی شاعری میں وہ چیز تو بہت ہے جسے ہم احساس کی شدت اور جذبے کا ارتکاز، یعنی PASSION کہہ سکتے ہیں۔ لیکن شاعر کا زیادہ تر زور اس PASSION کو کھل کر بیان کرنے میں نہیں، بلکہ اس کی طرف اشارہ کرنے میں صرف ہوا ہے۔ کوئی تعجب نہیں کہ انھوں نے حافظ کے جس شعر کو کتاب کا سرنامہ بنایا ہے اس میں "نفس بادیمانی" کا ذکر ہے۔ "بادیمانی" بہار کی نرم، ٹھنڈی ہوا کو بھی کہتے ہیں۔ اسے صوفی کے لیے استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور مرد کامل کی روح کو بھی "بادیمانی" کہا جاتا ہے۔ منیب الرحمٰن کی شاعری اور

---

[1] یہ کتاب "بازدید" کے نام سے شائع ہوئی ہے (۱۹۸۸)۔ اس میں "بازدید" اوّل اڈیشن (۱۹۶۵) کی تمام نظمیں اور ۱۹۳۹ سے ۱۹۶۵ کی وہ نظمیں شامل ہیں جو "بازدید" اوّل میں شامل نہیں تھیں۔ حافظ کا شعر حسب ذیل ہے ؎

ہر کہ قدر نفس بادیمانی دانست ۔۔۔ سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق

باد بہاری میں وہی رشتہ ہے جو منیب الرحمن اور ان کی شاعری میں ہے۔ وہ برہمی کی بات بھی آہستہ لہجے میں کہتے ہیں۔ شاعری ان کے لیے بائرن کی طرح تخییل کا اُبلتا ہوا لاوا نہیں بلکہ وہ لطیف لہر ہے جو طوفان کے فرو ہونے کا پتا دیتی ہے۔

منیب الرحمن نے شاعری اس وقت شروع کی جب ترقی پسند ادب کا بول بالا ہونے لگا تھا اور حلقۂ ارباب ذوق والوں کے بھی افکار منظر عام پر آنے والے تھے۔ خود منیب الرحمن کی تعلیم اور تربیت میں فارسی اور کلاسیکی اردو ادب کی تعلیم و تحسین کو نمایاں مقام حاصل تھا۔ شاعری کے ابتدائی دنوں میں ہی، جب شاعر عام طور پر مختلف اسالیب اور طرز ہائے فکر کو برتنے کی شعوری کوشش کرتا ہے؛ منیب الرحمن کو لندن میں طویل قیام کا موقع ملا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزی کے تقریباً تمام جدید شاعر اس صدی کی چوتھی دہائی کے پیدا کردہ نئے سیاسی ولولے اور انقلابی جوش کو ترک کر چکے تھے اور انھیں محسوس ہونے لگا تھا کہ براہ راست اور مبلغانہ ختم و جوش کے اظہار کو شاعری سے کوئی خاص علاقہ نہیں۔ آڈن نے ییٹس YEATS کا جو مرثیہ لکھا تھا (ستمبر ۱۹۳۹) اس میں انگریزی کے نئے شعرا کے بدلتے ہوئے تصورات اور نئے زمانے کے ساتھ شاعرانہ معاملہ کرنے کی مشکلوں کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔

انگریزی کے یہ نئے شعرا (سیسل ڈے لوئس کے علاوہ) باقاعدہ طور پر بائیں بازو سے منسلک نہ تھے، لیکن چوتھی دہائی کے انقلابی نعروں دلکشی نے انھیں بھی متاثر کیا تھا۔ جنگ کے ختم ہوتے ہوتے سارے انقلابی خواب بھی اگر پوری طرح شکستہ نہیں تو جگہ جگہ سے چٹک ضرور گئے تھے۔ اور خود ڈے لوئس کی شاعری میں براہ راست بیان سے گریز کا اندازہ آ گیا تھا۔ اُردو کے ترقی پسند شعرا میں البتہ ادب میں سیاسی نظریات کے اظہار پر اصرار اور بڑھ گیا تھا۔ اور ترقی پسند فکر میں ادعائیت اور تنگ نظری پہلے سے بھی زیادہ ہو گئی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب منیب الرحمن سات سال کے قیام کے لیے لندن میں وارد ہوئے۔ اُردو فارسی کے کلاسیکی ادب سے گہرے شغف اور محبت کی بنا پر انھوں نے ترقی پسند نظریۂ ادب (اگر ترقی پسندوں کے پراگندہ اور ماخوذ خیالات کو "نظریۂ ادب" کا نام دیا جا سکتا ہے) کو پوری طرح قبول نہیں کیا تھا۔ ان کی افتاد مزاج حلقۂ ارباب ذوق والوں کی افتاد مزاج سے قریب تر تھی۔ لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں جو نئی ہوا ہمارے ادب میں شدت سے بھی تھی اس کے اثرات سب نے قبول کیے تھے، اور وہ ہوا ترقی پسند ادب کے لیے خاصی سازگار بھی تھی۔ اس لیے اور اس لیے بھی کہ اس ہوا کو ہوائے مغرب ہونے

کے باعث اعتبار حاصل تھا، ادب کی ماہیئت اور نوعیت کے بارے میں اور اس کے تفاعل (FUNCTION) کے بارے میں بہت سی باتیں اس طرح مقبول خاص و عام ہوگئی تھیں گویا وہ بنیادی سچائیاں ہوں۔

لہٰذا چوتھی دہائی کا کوئی اُردو ادیب ایسا نہیں تھا جو ادب کے بارے میں ان مفروضات اور تصورات سے متاثر نہ ہوا ہو جن کی درآمد مغرب سے ہوئی تھی (یا جن کے بارے میں لوگوں کا خیال تھا کہ ان کی درآمد مغرب سے ہوئی ہے۔) حلقۂ اربابِ ذوق والے بھی اس اثر سے خالی نہ تھے۔ یہ صحیح ہے کہ حلقۂ اربابِ ذوق والوں نے مغربی افکار اور ہندستانی تصورات کو اپنی حد تک یکساں قبول کرنے کی کوشش کی، لیکن ہندستانی (اور خاص کر کلاسیکی اردو) شعریات کے نقوش اس وقت تک خاصے محو ہو چکے تھے اور ان کی بازیافت آسان نہ تھی۔ منیب الرحمٰن اپنی شاعری کے ابتدائی دس برسوں میں ان چار مختلف اثرات کے محاذ میں آئے۔ یعنی کلاسیکی اُردو فارسی ادب، ترقی پسند تحریک، حلقۂ اربابِ ذوق، اور دوسری جنگِ عظیم کے بعد کی جدیدیت جو انگریزی ادب میں نمایاں ہوئی۔ منیب الرحمٰن ہمارے واحد شاعر ہیں جن کے یہاں چار مختلف النوع اثرات کا پیدا کردہ تناؤ اور آویزش، ان کی آپسی منافرت و مفاہمت اور ان کو یک جان کرنے کے بجائے ان کو یک جا کرنے، یعنی ان سے بہ یک وقت معاملہ کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اور کچھ نہ بھی ہو تو اس صفت کے باعث منیب الرحمٰن کی شاعری بالکل فقید المثال UNIQUE ٹھہرتی ہے۔ لہجے کی نرمی اور انداز کی شائستگی اور غزل نہ لکھنے کے باوجود ہیئت کا شدید احساس، یہ صفات منیب الرحمٰن کے تمام کلام کو تسلسل کے رشتے میں پرو دیتی ہیں۔ یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ جس شاعر نے "اظہار" جیسی نظم کہی ہے ؎

... حقیقت ہے فقط دو دو رواں

تو بھی خاموش ہے، میں بھی چپ ہوں
اور ہم دونوں یہی سوچ رہے ہیں دل میں
کاش منت کشِ اظہار نہ ہونا پڑتا

اسی شاعر نے فیض اور سجاد ظہیر کی راولپنڈی سازش کے الزام میں گرفتاری پر "شہر آشوب جدید" لکھا ہے ؎

کبھی دیکھے ہیں اہلِ علم رسوا

دکھاؤں آ تجھے یہ تلخ منظر
اسے کہتے ہیں قدر فضل و دانش
ظہیر و فیض ہیں زنداں کے اندر
پڑا روتا ہے پابستہ تخیل
لگے ہیں آج بھی پہرے زباں پر
اڑایا جائے گا سر اس ادب کا
نہیں جو حاکموں کا مدح گستر

یہ منصوبے ہیں جلاد سخن کے
پڑھے لکھوں پہ ہیں کیا کیا مصائب
نہیں یہ راز تجھ پر آشکارا
ہر اک کو ہے یہاں فکر معیشت
ہزاروں کا نہیں ہوتا گزارا
خوشش آں روزے کہ جب ہنگام مشکل
کلرکی یا خدا پر تھا سہارا
پر اب کہتے ہیں ارباب حکومت
خدا تیرا ہے باقی سب ہمارا

عجب نقشے ہیں اس دار المحن کے

انداز کی صفائی اور مصرعوں کا سڈول پن دونوں جگہ ایک سے ہیں۔ اگر "شہر آشوب جدید" آج پرانی اور مورخ DATED معلوم ہوتی ہے، اور "شہر آشوب" ہونے کی وجہ سے اس میں ہر لفظ اتنا گٹھا ہوا نہیں جتنا "اظہار" کے مصرعوں میں ہے، تو یہ منیب الرحمن سے زیادہ اس اصول فن کا قصور ہے جس کی رو سے ہنگامی معاملات پر براہ راست نظم لکھنا مستحسن ہے۔ ہنگامی مسائل پر فوری نظموں کا تعلق اس دنیا سے کم کم ہی ہوتا ہے جسے ورڈزورتھ نے "آنکھ اور کان کی عظیم الشان دنیا" کہا ہے، اور نہ اس درد سے جس کو ورڈزورتھ ہی نے "تاریک اور سیاہ اور مستقل" کہا ہے۔ ہمارے کلاسیکی شعرا جب ہنگامی معاملات پر نظم کہتے تھے تو وہ ان جذبات کا اظہار کرتے تھے جن کا تعلق ذاتی محسوسات PRIVATE FEELING سے زیادہ نہیں ہوتا تھا،

وہ مشترک محسوسات یعنی SHARED FEELING پر زیادہ زور دیتے تھے۔ ان کی شعریات میں ایسی شاعری کا الگ مقام تھا۔ اور ہر شاعر کو اس مقام پر متمکن ہونے کی ضرورت بھی نہ تھی۔ نئے زمانے میں لوگوں نے جب اول الذکر طرح کے محسوسات کو بھی موخر الذکر طرح کے محسوسات کی سطح پر رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی تو وہ قدیم توازن بگڑ گیا۔ منیب الرحمٰن نے اس توازن کو دوبارہ دریافت کرنے کی کوشش کی۔ لیکن ان کے معاصر یہ بھی نہ کر سکے۔

منیب الرحمٰن نے کلاسیکی فارسی آمیز لفظیات کو فیض کے بجائے راشد کی طرح برتا ہے۔ یہ بات بھی ان کی شاعری کے اس عام رجحان کی آئینہ دار ہے کہ وہ تسلسل کا رشتہ اس طرح نہیں برقرار رکھنا چاہتے کہ قدیم لفظیات کے اسیر نظر آئیں، اور نہ وہ کلاسیکی لفظیات کو اس خوف سے مسترد کرنا چاہتے ہیں کہ اگر وہ ایسا نہ کریں گے تو قدامت پرست ٹھہریں گے۔ راشد ہی کی طرح منیب الرحمٰن کے یہاں پرانے اردو فارسی شعرا کی بازگشت بھی ملتی ہے، یعنی وہ ان کے مصرعوں یا فقروں کو بے تکلفی سے برت لیتے ہیں۔ راشد کے علاوہ منیب الرحمٰن ہمارے واحد شاعر ہیں جن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ بہ یک وقت اردو، فارسی اور انگریزی میں سوچتے ہیں۔ اس طرح ان کی لفظیات اور ان کی نظم کا مجموعی تاثر جدید ہونے ہوئے بھی اجنبی نہیں معلوم ہوتا۔ راشد کے یہاں آخری زمانے کی نظموں میں گفتگو کا لہجہ، یعنی تکلم کا آہنگ زیادہ نمایاں ہو گیا تھا۔ راشد نے شروع سے ہی اپنی نظموں کو گفتگو کے انداز پر بنایا تھا، لیکن شروع شروع میں نظم کے متکلم اور نظم کے اندر مخاطب شخص کے درمیان ایک ہلکا سا پردہ، یا تکلف نظر آتا تھا۔ بعد کی نظموں میں یہ تکلف بالکل غائب ہو گیا اور یہ نظمیں جدید نظم میں ایک بالکل نئی طرح کے توازن کی مثال ہیں۔ اردو کا عروض اور اس پر ہماری شاعری کی سخت ہیئت، یہ دونوں چیزیں آزاد نظم کی روح کے منافی ہیں۔ عروض سے تو چھٹکارا کبھی نہیں ہو سکتا، لیکن ہیئت کو ایک حد تک شاعر کا پابند بنایا جا سکتا ہے۔ راشد نے شروع سے ہی اس مسئلے کو دریافت کر لیا تھا، اور اس کو طرح طرح سے حل کرنے کی کوشش کی تھی۔ بعد کی نظموں میں انھوں نے ہیئت کو اس درجہ لچک دار بنا لیا، اور لفظیات میں اتنا تنوع پیدا کر لیا کہ عروض کی عائد کردہ پابندیوں کا اثر ایک حد تک کم ہو گیا۔ منیب الرحمٰن اس معاملے میں بھی راشد کے ہم نوا اور ہم قدم ہیں۔ اگرچہ وہ پابند نظم بھی نہایت کامیابی سے کہہ لیتے ہیں اور معرا نظم بھی، لیکن اس کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ جو چیز آزاد نظم دوسری طرح کی نظموں سے واقعی الگ کرتی ہے وہ محض مصرعوں کی طوالت اور ارکان کی تعداد میں کمی بیشی کرنا نہیں ہے، بلکہ آزاد نظم کا آہنگ ہے، جو گفتگو کے آہنگ سے قریب تر ہونے

کی کوشش کرتا ہے۔ اس کوشش میں منیب الرحمٰن کو اپنے معاصروں اور بعد میں آنے والوں کے مقابلے میں زیادہ کامیابی حاصل ہوئی ہے۔

اگر زبان عام فہم یا فارسیت سے بیش از بیش خالی ہو، اور دو چار الفاظ ہندی کے بھی ڈال دیے جائیں، تو گفتگو کے لہجے کا التباس تو پیدا ہو جاتا ہے لیکن بات بے اصل رہتی ہے، کیونکہ جدید شاعر کے بہت سے معاملات ایسے ہیں جو عام فہم زبان میں ادا نہیں ہو سکتے۔ دوسری طرف مشکل یہ کہ فارسی آمیز لہجہ بظاہر گفتگو کے لہجے سے متحارب معلوم ہوتا ہے۔ لہٰذا معاملہ یہاں بھی توازن کا ہے۔ منیب الرحمٰن کی نظم "مراجعت" میں مکمل توازن والے مصرعے دیکھیے:

(۱) حسین خوابوں کی جلوہ سامانیاں حقیقت کی تلخیوں میں بدل گئی ہیں

(۲) مری نگاہوں کو تاب نظارگی نہیں ہے

(۳) میں جی رہا ہوں کہ میرے جینے میں کوئی سود و زیاں نہیں ہے

ان مصرعوں میں وقفہ بالکل نہیں استعمال ہوا ہے، اس بنا پر بھی یہ زیادہ کامیاب ہیں۔ وقفہ اس وقت آہنگ میں مخل ہوتا ہے جب وہ معنی کی وضاحت کے لیے لایا جائے۔ وقفہ جب آہنگ کے تقاضوں کی خاطر یا آہنگ کی تبدیلی کے اشارے کے لیے ہوتا ہے تو وہ گفتگو کے آہنگ کی پشت پناہی ہی کرتا ہے۔ (راشد کے یہاں "حسن کوزہ گر ۱" میں وقفے کی کارگزاری دیکھیے۔) منیب الرحمٰن کی اسی نظم "مراجعت" میں جہاں وقفہ گفتگو کے آہنگ میں مخل ہو رہا ہے، وہاں توازن بگڑ جاتا ہے:

(۱) میں سوچتا ہوں کہ دست ہستی اجل کی شیرازہ بندیوں کو بکھیرنے پر تلے ہوئے ہیں

(۲) مری سماعت پہ بار ہوتا ہے بزم ہستی کا شور و غوغا

اپنی بہترین نظموں میں منیب الرحمٰن نے کلاسیکی غزبان اور گفتگو کے آہنگ کا جو امتزاج حاصل کیا ہے، وہ ان کا خاص کارنامہ ہے۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں:

(۱) وہ شوخی قلم کہاں؟
وہ حسن پیچ و خم کہاں؟
ہزاروں نقش تو نے اس سے خوب تر بنائے ہیں
یہ تیرا شاہکار ہے؟

(انکار)

(۲) یہی وہ توشہ ہے جس کو لائے تھے وہ ازل سے
یہی وہ دولت ہے جس کو وہ اپنے ساتھ لے جائیں گے ابد تک
یہ وسعت بے کنار صحرا

(یہ وسعت بے کنار صحرا)

(۳) تجلیات سحر کے ہم لوگ نوحہ گر ہیں
تجلیات سحر جو تاریکیوں میں تحلیل ہو چکی ہیں
ہماری ویران سرزمیں میں سکوت شب ہے نہ دن کی شورش
فقط یہ تاریکیاں ہیں جیسے کسی کی بیتی ہوئی جوانی
دیار ظلمت میں رہتے رہتے ہماری آنکھوں کا نور جاتا رہا ہے لیکن
تجلیات سحر کے ہم لوگ نوحہ گر ہیں

(نوحہ گر)

منیب الرحمن کی عشقیہ نظمیں (اگر انھیں باقاعدہ عشقیہ نظمیں کہا جائے) بعض اوقات فیض کا سا آہنگ رکھتی ہیں۔ لیکن فیض کے یہاں عشق کا تجربہ پیچیدہ نہیں ہے، اس کا اظہار پیچیدہ ہے۔ اس کے برخلاف منیب الرحمن کے یہاں عشق کا تجربہ، بلکہ ہر کامیابی یا مسرت کا تجربہ بہت پیچیدہ اور کئی کیفیات کا حامل ہوتا ہے۔ "مکانات" کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں :

(۱) ابنوہ گرد باد میں رقص شرر کریں
افتادگی میں آرزوے بال و پر کریں

(۲) بیٹھیں شفق کے سائے میں خون جگر پئیں
آؤ کہ رسم اہل خرابات ہے یہی
ہر عشق سخت جاں کی مکانات ہے یہی

"رسم اہل خرابات" کے فقرے کے باوجود یہ صاف ظاہر ہے کہ "عشق سخت جاں" کا کوئی سیاسی حوالہ نہیں ہے۔ یہ خالص ذاتی تجربہ ہے، اس میں کبھی کامیابی ہوئی تھی، لیکن اب ابنوہ گرد باد میں رقص شرر کرنے کی تمنا، یا ارادے کے علاوہ اور کوئی مثبت عمل باقی نہیں۔ عشق ضرور باقی ہے۔ اس کی سخت جانی اس کی سزا ہے۔ لیکن ایسا کیوں ہوا، یہ کھلتا نہیں۔ اگر عشق محض بوالہوسی

پر مبنی تھا تو سخت جان نہ ہوتا۔ اور اگر اس میں میر کی طرح دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا کا رنگ تھا، تو اب افتادگی میں آرزوئے بال و پر کیوں ہے؟ کیا عشق دراصل عشق نہ تھا، محض ہوس یا سراب تھا؟ لیکن پھر وہ سخت جان کیوں ہے؟ تجربہ کئی تہوں میں بند ہے اور کئی پہلوؤں کا حامل ہے۔ اس کی وجہ سے نظم میں اسرار کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

"ہم سفر" "غم کی منزل" اور "یہ لمحہ" بظاہر فیض سے متاثر نظر آتی ہیں۔ لیکن یہ نظمیں کئی سال پہلے کی ہیں، ممکن ہے فیض کی ان نظموں کے بھی پہلے کی ہوں جن کی پرچھائیں ان نظموں پر بظاہر معلوم ہوتی ہے۔ بنیادی بات مگر یہ ہے کہ سطحی تاثر سے نیچے اتریں تو ان نظموں کا متکلم فیض کی نظموں کے متکلم سے بالکل مختلف نظر آتا ہے، کیونکہ منیب الرحمٰن کا متکلم زیادہ پیچیدہ شخصیت کا حامل ہے اور ڈلن ٹامس DYLAN THOMAS کی یاد دلاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یہاں ڈلن ٹامس کی طرح کی حاکمانہ صلابت نہیں ہے، بلکہ وہی نرم روی ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں:

تم نہ جاؤ کہ نگاہوں کی ہوس باقی ہے
گرمیِ دیدہ و دل سوزِ نفس باقی ہے
لڑکھڑائیں نہ وفاؤں کے قدم
آرزوؤں کو سنبھل جانے دو
جسم جلتا ہے تو جل جانے دو

(یہ لمحہ)

نور و ظلمت میں یہ دہلیز ہی بس حائل ہے
ایک ہی لمحہ دل و جاں کے لیے مشکل ہے
توڑ دیں حدِ نظر وقت کا در باز کریں

(ہم سفر)

وہ کون سی دہلیز ہے، وہ کون سا لمحہ ہے، حدِ نظر کہاں تک ہے، یہ چیزیں کیا ہیں جو متکلم کو اس کے ہم سفر کے ساتھ پوری طرح ضم نہیں ہونے دیتیں؟ جو بھی ہو، لیکن دوائیاں وحدت میں تبدیل نہیں ہونے پاتیں۔ نظم بظاہر بڑے مستحکم آغاز کی طرف اشارہ کرتی ہے، لیکن دراصل اس میں ایک طرح کی WISHFULNESS ہے کہ کاش ایسا ہو سکتا۔

اس مجموعے میں نئی پرانی نظمیں ہیں۔ لیکن سب سے نئی نظم بھی بیس سال سے زیادہ پرانی ہے۔ ایسی صورت میں منیب الرحمٰن کی شاعری پر کوئی مجموعی حکم لگانا خطرے سے خالی نہیں۔ فی الحال یہی کہا جاسکتا ہے کہ اس مجموعے کی اکثر نظمیں اپنے وقت سے بہت آگے معلوم ہوتی ہیں۔ غور کیجیے کہ "ستارہ" ۱۹۳۹ کی ہے اور "سمندر" ۱۹۴۵ کی۔ ممکن ہے کہ جو نظمیں منیب الرحمٰن آج ۱۹۸۸ میں کہہ رہے ہیں وہ بھی اپنے وقت کے آگے کی چیز ٹھہریں۔ لیکن یہ بات ضرور ہے کہ منیب الرحمٰن کی دلچسپیاں خارج کی دنیا اور باطن کی دنیا دونوں کا احاطہ تب بھی کرتی تھیں، اور اب بھی ایسا ہی کرتی ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ جو کچھ خارج میں ہم کو نظر آتا ہے وہ شاید باطن کا ہی انعکاس ہوتا ہے، یعنی ہم وہی دیکھتے ہیں جو ہمارا باطن ہمیں دکھاتا ہے۔ اور ہم اسی طرح دیکھتے ہیں جس طرح ہمارا باطن ہمیں دکھاتا ہے۔ نطشہ نے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا تھا، اور بعض صوفیوں نے بھی اس طرح کی بات کہی ہے۔ لیکن عام ادراک خارج اور باطن میں فرق کرتا ہے۔ اور اس حد تک منیب الرحمٰن کی نظمیں بھی خارج اور باطن دونوں کے معاملات سے سروکار رکھتی ہیں، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ خارج کی دنیا بار بار ان کی نظموں میں در آتی ہے۔ کبھی یہ مداخلت نظم کو کامیاب بنا دیتی ہے، اور کبھی مداخلت بے جا کا احساس پیدا کرتی ہے۔ منیب الرحمٰن کے تفکرات کی سچائی سے انکار نہیں کیا جا سکتا، اور اس بات سے بھی انکار نہیں کہ ان کے تفکرات انسانی سطح پر ہم سے ملتے ہیں، پیغمبرانہ، خطیبانہ یا مصلحانہ سطح پر نہیں۔ لیکن شاعر کی سچائیاں شاید خارجی حوالوں کی محتاج نہیں ہوتیں۔ مغربی فکر کے اثر میں آکر ہم لوگ یہ بھول گئے ہیں کہ ہماری روایت میں شعر کو اس کی TRUTH VALUE کے اعتبار سے نہیں پرکھتے۔

وکڑ اشکلادسکی نے کہا ہے کہ جب کوئی نیا ادبی مکتب کسی پرانے ادبی مکتب کا قلع قمع کرتا ہے تو وراثت باپ سے بیٹے کو نہیں، بلکہ چچا سے بھتیجے کو ملتی ہے۔ اس کی مراد یہ تھی کہ نیا اسلوب براہ راست طور پر قدیم اسلوب کا وارث نہیں ہوتا، بلکہ نئے اور پرانے میں کچھ تسلسل کم ہوتا ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ نئے کا تعلق اس اسلوب سے نہیں ہوتا جو اس کا فوری پیش رو ہوتا ہے، بلکہ اس کا تعلق فوری پیش روؤں سے پہلے والوں سے ہوتا ہے۔ حلقۂ ارباب ذوق، اور پھر جدیدیت نے ترقی پسند مکتب کو منسوخ کیا۔ منیب الرحمٰن نے ترقی پسندی اور حلقۂ ارباب ذوق دونوں کے

زمانے دیکھے ہیں۔ ان کو دونوں کی وراثت پہنچی ہے، لیکن براہ راست نہیں، بلکہ کلاسیکی دھوپ چھاؤں سے ہو کر۔ ان کی شاعری نئے ادب کے سفر کی ایک اہم منزل ہے۔ یہ منزل وہ ہے جہاں سے جدیدیت کی راہیں کلاسیکی نوآبادیوں کی طرف مڑ سکتی ہیں۔

(۱۹۸۸)

گردباد کی نشو و نما

عزیز قیسی کی شاعری کی عمر تقریباً چالیس برس ہے۔ یعنی انھوں نے اس وقت شعر کہنا شروع کیا جب ہمارے یہاں ترقی پسندوں کا، اور ان کے حیدرآباد میں خاص کر مخدوم کا بول بالا تھا۔ ترقی پسندوں کے پروگرام میں سب سے زیادہ دلکش چیز ان کے نعرے اور ان کے کلیشے تھے، جن کی چمک دمک اترنے میں ابھی چند برس باقی تھے۔ عوام، انقلاب، امن عالم، استبداد کے خلاف جد و جہد، یہ نعرے اور کلیشے چونکہ قومیت اور مقامی تعصب سے بالاتر تھے، اس لیے ان میں ان لوگوں کے لیے خاص دلکشی تھی جو عزیز قیسی کی نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ یعنی وہ لوگ جنھوں نے قومیت کے نام پر انسانیت کو قربان ہوتے دیکھا تھا۔ ترقی پسند خیالات کا اثر عزیز قیسی پر بہت گہرا پڑا۔ اتنا گہرا کہ اب بھی جب خود ترقی پسندوں کو مشرقی یورپ اور خود روس میں ہونے والی سیاسی تبدیلیوں کے باعث کہیں بھی نظریاتی پناہ نہیں مل رہی ہے، عزیز قیسی یہ کہہ سکتے ہیں (جیسا کہ انھوں نے ابھی ایک رسالے میں لکھا ہے) کہ مشرقی جرمنی اور رومانیہ وغیرہ میں جو ہو رہا ہے اور ہوا ہے وہ سب مارکسزم ہی تو ہے۔ کیونکہ (بقول عزیز قیسی) مارکسزم نے ہی وہاں کے لوگوں کو جمہوریت اور عوامی انقلاب کا سبق دیا تھا۔

یہاں میں نے عزیز قیسی کے سیاسی خیالات کی بحث صرف اس لیے اٹھائی کہ ان خیالات کے حامل شخص سے جس طرح کی شاعری متوقع ہے، عزیز قیسی کی شاعری اس طرح کی ہے نہیں۔ ان خیالات کے حامل شخص سے کس طرح کی شاعری متوقع ہے؟ اس سوال کا جواب دینے

کی چنداں ضرورت نہیں۔ اتنا کہنا کافی ہے کہ ایسے شخص کی نظر میں شاعری وہ عمل ہے جس کے ذریعہ لوگوں کے عقائد کی اصلاح کی جاتی ہے۔ عزیز قیسی کے سیاسی عقائد اور ان کی شاعری میں جو تفاوت ہے، اس کو تضاد کہہ سکتے ہیں، اور اس تضاد کی جڑیں ان کے تصورِ شعر میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ یا پھر اس تفاوت کو ترقی پسند فکر کی ناکامی اور اس کے کھوکھلے پن سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ لیکن فی الحال مجھے ان باتوں سے بھی غرض نہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ کسی شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے یہ جاننا ضروری نہیں کہ اس شاعر کے سیاسی عقائد کیا ہیں؟ اگر وہ سیاسی عقائد اس کے کلام میں منعکس ہیں تو بھی کوئی ہرج نہیں۔ اور اگر منعکس نہیں ہیں تو اس پر خوش یا ناخوش ہونے کا بھی کوئی محل نہیں۔ ویسے بھی، میں ترقی پسند طرزِ فکر اور طرزِ شعر دونوں سے اس درجہ مایوس اور نامطمئن ہوں کہ اگر مجھے عزیز قیسی کا کلام سکہ بند ترقی پسندی سے مختلف اور بہت دور نظر آتا ہے تو مجھے اس پر کوئی تعجب بھی نہیں۔ عزیز قیسی کو میں پچیس تیس برس سے پڑھ رہا ہوں۔ میں نے ہمیشہ ان کو جدید شاعر سمجھا اور مجھے اس میں کوئی تضاد نہ محسوس ہوا کہ عزیز قیسی خوش عقیدہ مارکسی بھی ہیں اور جدید شاعر بھی ہیں۔ میں تو خود ہی برسوں سے یہ کہتا آرہا ہوں کہ جدیدیت کی پہلی شرط یہ ہے کہ شاعر کو کسی بھی سیاسی مسلک کا پابند ہونے پر مجبور نہ کیا جائے۔ اور نہ اسے اس بات پر مجبور کیا جائے کہ اس کی شاعری کسی بھی سیاسی یا سماجی پروگرام کے اصولوں پر پوری اترے۔

بعض لوگوں نے عزیز قیسی کے لہجے کی بنیادی صفت "بلند آہنگی" قرار دی ہے۔ خود عزیز قیسی کو غالباً اس سے اتفاق نہیں، کیونکہ "گرد باد" کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں، "میرا لہجہ بلند آہنگ ہے (نقاد یہ فتویٰ دے چکے ہیں۔) میں اس لہجے کو بدلنے کی کوشش بھی نہیں کرتا۔ چاہے نقاد میری شاعری کو راحت بیانی کی شاعری کہیں یا نو کلاسیکیت کا لیبل اس پر لگائیں، یا قدامت پرستی کا۔ میں اسی آواز میں اپنے آپ کو ظاہر کروں گا جو میری آواز ہے۔" اس بیان سے اور کچھ ثابت ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، لیکن اتنا ضرور ظاہر ہے کہ عزیز قیسی روایتی قسم کے ترقی پسند نہیں ہیں اور روایتی قسم کے جدید بھی نہیں۔ یہ بات البتہ ہے کہ بعض اوقات عزیز قیسی خود کو "جدیدیوں"

سے الگ کرنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں، اور وہی ان کے سب سے کم زور لمحات ہیں "گرد باد" کی سب سے زیادہ غیر تشفی بخش نظم "آوازیں" ہے جس میں "جدیدیے" ذات اور وجود کے "بے معنی" سوالوں میں گم ہیں اور عوام کا ہجوم پانی اور روٹی وغیرہ کی تکرار کر رہا ہے۔ اس پر مجھے ڈاکٹر محمد حسن کی بات یاد آئی کہ انھوں نے ۱۹۶۷ کے علی گڑھ سیمنار میں کہا کہ بنگال میں قحط پڑ رہا ہے اور آپ لوگ جدیدیت کے مسائل پر بحث کر رہے ہیں۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ خود ڈاکٹر محمد حسن بھی وہاں جدیدیت ہی پر گفتگو کرنے آئے تھے، قحط زدوں کے لیے چندہ مانگنے نہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ اگر جدیدیت پر گفتگو نہ بھی ہوتی، "بھوکا ہے بنگال" جیسی نظم پر بحث ہوتی، تو بھی غلے کا بھاؤ تو گرنا نہیں تھا۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا منصب اور اپنا کار منصبی ہوتا ہے۔ ادیب کا منصب یہ ہے کہ وہ ادب پر بحث کرے، نہ کہ اقتصادیات اور علم زراعت میں ٹانگ اڑائے۔ چوتھا جواب یہ ہے کہ بقول کلو د سیموں CLAUDE SIMON' ادب سے پیٹ نہ بھرتا ہو لیکن روحانی تسکین تو ہوتی ہی ہے۔ پانچواں جواب یہ ہے کہ ادب پیدا کرنا اور غلہ پیدا کرنا دو الگ الگ منطقوں کی چیزیں ہیں۔ ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں ہے۔ والٹر بنجمن WALTER BENJAMIN نے اپنے گی بات کہی تھی کہ جدید پیداواری رشتوں کی روشنی میں مصنف AUTHOR' کا رول بدل گیا ہے۔ اب ادب بھی ایک طرح کا PRODUCTION اور مصنف بھی ایک طرح کا PRODUCER ہے۔ بنجمن کی مراد یہ تھی کہ ادب کوئی روحانی یا نفسیاتی مرض یا طاقت نہیں، بلکہ پیداواری قوانین کا تابع ہے۔ یعنی ادب کی تخلیق جن اصولوں پر ہوتی ہے انھیں بھی اقتصادی اصولوں کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔

بہر حال، "گرد باد" میں عزیز قیسی نے اپنی ناکام ترین نظم "آوازیں" شامل کر کے شاید یہ کہنا چاہا ہے کہ وہ ان لوگوں میں سے نہیں ہیں جو ذات، وجود، کائنات میں انسان کی تنہائی وغیرہ چالو تصورات کے بل بوتے پر شاعری کریں اور عوام کی ضروریات (روٹی کپڑا اور مکان) کو نظر انداز کر دیں۔ یہ تو میں مانتا ہوں کہ ان کی شاعری میں جدیدیت کے چالو تصورات سطحی انداز میں نہیں ملتے۔ لیکن ان کی شاعری میں ترقی پسندی کے چالو تصورات بھی نہیں ملتے۔ یہ بات تو عزیز قیسی بھی مانیں گے کہ

ترقی پسندوں کے یہاں چالو تصورات جدیدیوں سے کچھ زیادہ ہی تھے۔ (یہ اتفاق بھی دلچسپ ہے کہ ڈاکٹر محمد حسن اور عزیز قیسی کی نظم "آوازیں" کے رد میں جن دو ادیبوں کے تصورات میں نے اوپر درج کیے وہ دونوں ہی صحیح العقیدہ کمیونسٹ ہونے کا شرف رکھتے ہیں۔)

لہٰذا بات عزیز قیسی کی ہی درست نکلی، کہ وہ اپنی آواز میں کلام کرتے ہیں، کسی اور کے راگ پر نہیں گاتے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ انھوں نے اقبال، جوش، اختر شیرانی اور مجاز سے متاثر ہونے کی بھی بات کی ہے۔ (ان کی فہرست میں اور بھی نام ہیں، لیکن نمونے کے لیے یہ کافی ہوں گے۔) اب اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کے تھوڑے بہت نشانات کے سوا مجھے عزیز قیسی پر ان شاعروں کا پرتو بالکل نظر نہ آیا جن کے نام انھوں نے درج فہرست کیے ہیں، تو ممکن ہے وہ ناراض ہوں اور مجھ پر سخن نافہم ہونے کا الزام رکھیں۔ یہ بات تو یقینی ہے کہ عزیز قیسی ان تمام شعرا کو اپنے روحانی پیش روؤں میں شمار کرتے ہیں جن کے نام انھوں نے گنائے ہیں۔ لیکن اپنی شاعری کو ان لوگوں کے اثر سے دور رکھنے کی کوشش انھوں نے غالباً غیر شعوری طور پر کی ہے۔

ہمارے زمانے میں انفرادیت کو مثبت قدر کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ چنانچہ ہم کلاسیکی شعرا کے یہاں بھی انفرادیت تلاش کر لیتے ہیں، حالانکہ ان کے یہاں اس قدر کا (مثبت یا منفی) وجود ہی نہ تھا۔ اور تو اور، خود مغرب میں بھی اٹھارویں صدی کے ENLIGHTENMENT کے پہلے، جب فرد اور سماج کے رشتے متعین اور مستحکم تھے، انفرادیت کی کوئی خاص اہمیت نہ تھی۔ ہیرلڈ بلوم HAROLD BLOOM نے اپنی کتاب THE ANXIETY OF INFLUENCE. میں دکھایا ہے کہ ENLIGHTEMENT کے پہلے مغربی شعرا کے یہاں اثر INFLUENCE کا کوئی قضیہ نہ تھا۔ اٹھارویں صدی کے بعد البتہ یہ صورت حال پیدا ہوئی (اور آج تک باقی ہے) کہ شعرا اور ان کے پیش روؤں کے درمیان ایڈی پس OEPIPUS اور اس کے باپ والی آویزش ہونے لگی۔ یعنی بعد کے شعرا اپنے پیش روؤں کے اثر کو محسوس کرتے اور اس سے آزاد ہو کر اپنی انفرادیت قائم کرنے کی کوشش کرتے تھے، لیکن پیش روؤں کی سانس ان کی آواز میں بہرحال

سنائی دیتی ہے۔ بلوم کے خیالات کا نتیجہ یہ ہے کہ جدید اور قدیم کے درمیان یہ کشمکش مخالفانہ ہے اور شعرا کو جدوجہد آزادی میں مبتلا رکھتی ہے۔ لہٰذا کسی شاعر کے یہاں انفرادیت کی نشان دہی کرنا دراصل اس کے ساتھ دشمنی کرتا ہے۔ کیونکہ کوئی بھی شاعر دراصل منفرد نہیں۔

اس کے باوجود ہم لوگ انفرادیت کو بہت اہم قدر مانتے ہیں اور اس کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ میں تو یہ کہوں گا کہ اچھا ہونا ہمیشہ ضروری ہے جب کہ منفرد ہونا ہمیشہ ضروری نہیں۔ بلکہ اغلب یہ ہے کہ جو اچھا ہوگا وہ کسی نہ کسی طرح منفرد بھی ہوگا۔ کیونکہ اچھائی کے ظاہر ہونے کا ذریعہ فن پارے کی ہیئت ہے، اور ہیئت اس معنی میں UNITE ہوتی ہے کہ اگر وہ ہیئت نہ ہو تو وہ فن پارہ بھی نہ ہو۔ عزیز قیسی کا یہ کہنا تو ٹھیک ہے کہ لہجہ یا اسلوب قائم بالذات نہیں، بلکہ تجربہ، احساس (وغیرہ) لہجے اور اسلوب کا تعین کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی اتنی ہی ٹھیک ہے کہ تجربہ، احساس، موضوع (وغیرہ) بھی قائم بالذات نہیں۔ اسلوب نہ ہو (یعنی ہیئت نہ ہو) تو وہ بھی وجود میں نہ آئیں۔

میرا خیال ہے عزیز قیسی نے "گرد باد" کے دیباچے میں انفرادیت، اسلوب، موضوع، اثر وغیرہ کی بات جو اس کثرت سے کی ہے تو شاید اس وجہ سے کہ انھیں خوف ہے زمانہ انھیں پیچھے نہ چھوڑ گیا ہو۔ جس طرح وہ خود ترقی پسندی کو پیچھے چھوڑ گئے ہیں لیکن "جوانان نوخاستہ" کی بھیڑ میں شامل بھی نہیں ہونا چاہتے۔ لہٰذا وہ خوش ہوں یا ناخوش، لیکن میں ان سے کہہ دینا چاہتا ہوں کہ اچھی شاعری زمانے کی تابع اور پابند نہیں ہوتی۔ اور یہ بھی کہہ دینا چاہتا ہوں کہ ان کے داخلی مسائل (یعنی وہ مسائل جن سے وہ اپنے وظیفۂ شاعری کی ادائگی کے دوران دوچار ہوتے ہیں) ان کے قاری کے لیے چنداں اہم نہیں۔ ان کی آواز میں جو توانائی ہے اس کے سرچشمے انھیں افکار و تصورات میں ہیں جو "جدیدیوں" نے عام کیے۔ عزیز قیسی اپنے بزرگوں کی فہرست میں جوش کو لکھیں یا اختر شیرانی کو، لیکن حقیقت نفس الامری یہ ہے کہ ان کے اصل پیشوا ن۔ م۔ راشد اور اختر الایمان ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جہاں راشد سیاسی کاروبار حیلہ گری پر برہم اور انسان کے مستقبل کے بارے میں تشویش میں مبتلا ہیں اور جہاں اختر الایمان زمانہ، کائنات اور سماج کو مصالحتوں اور مفاہمتوں کی زنجیر میں گرفتار دیکھتے ہیں، عزیز قیسی کو انسان کے مرتبے کے

بارے میں خوش فہمی ہے کہ وہ تاریخ کا بارِ گراں اٹھا سکے گا۔ جیسا کہ ان کی نظم "تاریخ" میں ہے:

یہ آج کی رات لیلۃ المنتہیٰ تو نہیں کہ سویرے کے پہلے پہر میں
سرافیل کا صور گونجے گا ٥ یہ کانپتا زرد شعلہ بھی
اس رات کا وہ آخری ستارہ نہیں جو ہتھیلی کے چھالوں کا
بارِ ندامت تمہیں دے کے مرجائے گا ٥ اک تمہیں تو نہیں
اپنے ہاتھوں کا حلقہ سنبھالے ہوئے ٥ بادگرداں سے پوچھو
کہ ہر رات وہ جن ستاروں کو ہاتھوں کے جلتے صحیفوں
میں پڑھتی ہے کیا وہ نہیں جانتی ہے۔ یہ تاریخ ہے ٥

اس نظم کی سب سے بڑی قوت اس کا پیغمبرانہ لہجہ اور اس کی کفایت الفاظ ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ نظم کے مصرعوں کو الگ کرنے کے لیے آیت کا گول نشان ٥ اختیار کیا گیا ہے۔ اس نظم کے ماحول میں یہ نشان PRETENTIONS نہیں۔ بلکہ استعارے کا کام کرتا ہے۔ یہ نشان اس بات کا استعارہ ہے کہ نظم کو فلسفۂ تاریخ کے طور پر نہیں، بلکہ انکشاف تاریخ کی سطح پر پڑھا جائے۔ نظم کا پیغام مبہم ہے، لیکن اتنا ضرور ظاہر ہے کہ نظم کا متکلم وہ انتظام و انصرام ہے جو تاریخ میں جاری و ساری ہے۔ اور اگر انسان تاریخ کا بوجھ اُٹھانا چاہے تو خود تاریخ اس کو سہارا دے گی۔ وہ بادگرداں جو تاروں کو اپنے ہاتھوں کے جلتے صحیفوں میں پڑھتی ہے، وقت کا اصول ہے جو تاریخ کا راز ہے اور بظاہر بدلتے ہوئے شب و روز میں بھی تاریخ کو اپنی راہ چلتے دیتا ہے۔

یہ سب کچھ ہے، لیکن اس کے باوجود نظم کا انکشاف (یا نظم میں جو انکشاف جلوہ گر ہے) قاری کو اپنی گرفت میں نہیں لیتا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اب انکشاف کا دور ختم ہو گیا ہے۔ راشد کی بھی وہ نظمیں جن میں وہ کم ہمت انسانوں پر طنز کرتے ہیں کہ وہ اجل رسیدہ ہیں اپنے مربیانہ لہجے کے باعث آج کے زخم خوردہ ذہن کو جھنجلاہٹ میں مبتلا کرتی ہیں، شرمندہ نہیں کرتیں۔ کرشن چندر نے اس بات کی تحسین کی تھی کہ راشد ایسی کائنات کے طالب ہیں جس میں اہرمن اور یزداں کے جھگڑے ہمیشہ کے لیے چکا دیئے جائیں، جہاں مشرق اور مغرب کے درمیان مابہ الامتیاز اٹھ جائے، جہاں زندگی کے

تختِ خواب کے نیچے" بوے سے ہیں بوے خوں الجھی ہوئی" نہ ہو۔ یہ بات ۱۹۴۱ کی ہے۔ ۱۹۶۰ آتے آتے راشد کو آئینۂ حسن و خبر سے عاری نظر آنے لگا تھا۔ اسی لیے جب وہ کہتے ہیں :-

اجل ان سے مل،
کہ یہ سادہ دل
نہ اہلِ صلوٰۃ اور نہ اہلِ شراب،
نہ اہلِ ادب اور نہ اہلِ حساب،
نہ اہلِ کتاب ـــ
نہ اہلِ کتاب اور نہ اہلِ مشین
نہ اہلِ خلا اور نہ اہلِ زمین
فقط بے یقین

(تعارف)

ـــ شہر کی فصیلوں پر
دیو کا جو سایہ تھا پاک ہو گیا آخر
رات کا لبادہ بھی
چاک ہو گیا آخر، خاک ہو گیا آخر
ازدحام انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی
راہِ شوق میں جیسے راہرو کا خوں لپکے
اک نیا جنوں لپکے

(زندگی سے ڈرتے ہو)

تو ہمیں ایک عجیب سے کھوکھلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ راشد کے یہاں آہنگ کی جو روانی اور کیفیت سے بھرپور شورش ہے، اس کی بنا پر یہ نظمیں تباہ ہونے سے بچ تو نکلتی ہیں، لیکن ان کا زورِ بیان خالی از مغز معلوم ہوتا ہے۔ اب انھیں راشد کو ان نظموں میں دیکھیے جہاں تشکیک، یا حزن، یا خوابِ زندگی کا ولولہ، یا برہمی (جسے پطرس نے درشتی کہا

تھا) کا دور دورہ ہے۔ ایسی نظمیں ہمارے زمانے کی آواز ہیں، کیونکہ آج تمام انکشافات کا پردہ فاش ہوگیا ہے۔ اب ہم انکشاف سے زیادہ دلدوزی اور دل سوزی کے تمنائی ہیں :۔

درختوں کی شاخوں کو اتنی خبر ہے
کہ ان کی جڑیں کھوکھلی ہو چلی ہیں
مگر ان میں ہر شاخ بزدل ہے
یا مبتلا خود فریبی میں شاید
کہ ان کرم خوردہ جڑوں میں
وہ اپنے لیے تازہ نَم ڈھونڈتی ہے!

(نارسائی)

نہیں ہم جانتے ہیں
ہم جو نارس بھی ہیں، غم دیدہ بھی ہیں
جانتے ہیں کہ خلا ہے وہ جسے موت نہیں
کس لیے نور سے، یا نغمے سے
یا حرف تسلی سے اسے "جسم" بنائیں
اور پھر موت کی وارفتہ پذیرائی کریں
نئے ہنگاموں کی تجلیل کا در باز کریں
صبح تکمیل کا آغاز کریں؟

(یہ خلا پر نہ ہوا)

انگریزی پڑھنے والے اگر یہ نظم پڑھ لیں تو معلوم ہو کہ الیٹ کی GERONTION کا سا تاثر اور زور الیٹ کے کھردرے پن کے بغیر اور غیر ضروری ابہام کے بغیر بھی حاصل ہو سکتا ہے۔

لیکن ٹھہریئے، عزیز قیسی کی نظم میرے دل کو لگتی نہیں اور راشد کی نظمیں ("نارسائی" اور "یہ خلا پر نہ ہوا") میرے دل کو لگتی ہیں، یہ تو ایک ذاتی بات ہوئی، تنقیدی بات نہیں۔ تنقیدی بات یہ ہے کہ نظم "تاریخ" میں عزیز قیسی نے آہنگ کی ڈرامائیت اور اسلوب میں کفایت الفاظ کے ساتھ شدت حاصل کر لی ہے۔ یہ نظم آج کے انسان سے کچھ نہیں کہتی، لیکن

اس کے استعارے اور پیکر مجھ سے یہ ضرور کہتے ہیں کہ اگر پیغمبرانہ لہجہ اختیار کرنا ہی ہے تو ہم جیسے پیکروں اور استعاروں کو اختیار کیے بغیر چارہ نہیں۔ "بادگرداں" استعارہ بھی ہے اور پیکر بھی، اور نظم کا اصول حرکت بھی۔ "ہتھیلی کے چھالوں کی خاکستری شعلگی" جیسا پیکر جس میں حرکت، لمس، بصارت اور ذائقہ سب موجود ہیں، اپنی جگہ پر خود ہی نہایت مکمل ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ پوری نظم میں "ہاتھ" اور "ہتھیلی" کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ "ہاتھ" انسانی سعی کا استعارہ بھی ہے اور انسانی سہارے کا بھی۔ ہاتھ کا چھالا بھی چراغ ہے اور چراغ خود ہاتھ کا چھالا ہے۔ چراغ کی لو کو ہاتھ کی اوٹ دے کر محفوظ رکھتے ہیں، لیکن اس عمل میں ہاتھ جلتا بھی ہے۔ اور اسی عمل میں پھر ہاتھ کی لکیریں روشن ہو کر کتاب بھی بن جاتی ہیں۔ یہ نظم ہاتھوں کا ترانہ نہیں، بلکہ انسانی قوت اور جہد عمل اور یقین کے بارے میں ہے، اور ہاتھ اس کی علامت ہیں۔

اختر الایمان نے وقت کو زوال اور تبدیلی حال کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اور پھر خود وقت کے لیے کئی علامتیں اور استعارے برتے ہیں۔ اختر الایمان کی نظموں میں ہم ایسے انسان سے دوچار ہوتے ہیں جو زوال اور تبدیلی حال کے سامنے بے دست و پا ہے۔ وہ طنز اور خود شناسی کے ذریعہ اپنی حالت کا مداوا، بلکہ اس کے سامنے مقاومت کرنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کی نظموں میں ہمیں اکثر اپنی شبیہ نظر آتی ہے۔ یہ شبیہ ہمیں خوش نہیں کرتی، لیکن ہم خود کو دھوکا دینے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ ہم نہیں ہیں:

"جب تو میرے پیٹ میں تھا میں نے اک سپنا دیکھا تھا
گود میں اپنی سانپ لیے بیٹھی ہوں، تیری عمر بڑی لمبی ہے
لوگ محبت کر کے بھی تجھ سے ڈرتے رہیں گے"
میری ماں اب ڈھیروں من مٹی کے نیچے سوتی ہے
سانپ سے میں بے حد خائف ہوں
ماں کی باتوں سے گھبرا کر میں نے اپنا سارا زہر اگل ڈالا ہے
لیکن جب سے سب کو معلوم ہوا ہے میرے اندر کوئی زہر نہیں
اکثر لوگ مجھے احمق کہتے ہیں

(تحلیل)

لیکن کب سے لب ساکت ہیں دل کی ہنگامہ آرائی کی
برسوں سے آواز نہیں آئی اور اس مرگِ مسلسل پر
ان کم مایہ آنکھوں سے اک قطرۂ آنسو بھی تو نہیں ٹپکا

(تفاوت)

عزیز قیسی کے یہاں وقت سے زیادہ دنیا کا احساس ہے۔ ان کی دو نہایت عمدہ نظموں "پچھل پائی" اور "ڈائن" میں دنیا اور دنیا داری کو فوق البشر، بھیانک، مردہ مگر زندہ ہستیوں کی علامت کے ذریعہ ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ دونوں نظمیں ڈرامائی اظہار اور خوف آگیں پیکر نگاری کی زبردست مثالیں ہیں۔ عزیز قیسی خود کو دنیا اور ریاکاری سے الگ دیکھتے ہیں۔ لیکن انھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ اگر وہ خود نہیں تو ان کی نظموں کا متکلم یقیناً دنیا، ہوس دنیا اور ریاکاری میں اس طرح ملوث ہے کہ نہ یہ چیزیں اس سے الگ ہیں اور نہ وہ ان سے الگ ہے۔ اس باعث یہ نظمیں انسانی سطح پر قاری کی آواز معلوم ہوتی ہیں اور ان کا اخلاقی رنگ ان کی انسانی کشش کو کم نہیں کرتا۔ چونکہ ان کے عینی انسان کا ہاتھ تاریخ کے ہاتھ میں ہے۔ اس لیے انھیں اختر الایمان کی طرح کے المیے کا احساس نہیں۔ زمین، یا دنیا ایک روپ میں شفیق ماں کی طرح ہے:

اس کی گودی میں ایک بچہ ہمک رہا ہے وہ اپنی چھاتی کو
کھولتی ہے اور اپنے بچے کے سوکھے ہونٹوں کو اپنے
لہو کے رس سے بھگو رہی ہے

(ڈائن)

لیکن اس کا دوسرا روپ بھی اسی وقت نمایاں ہے، فرق صرف زاویۂ نظر کا ہے۔ اس کے

ناخنوں
میں نکیلے نشتر لگے ہوئے ہیں وہ اپنے بچے کے پیٹ کو چیرتی ہے

(ڈائن)

یہاں خاقانی کا شعر یاد آتا ہے ؎

از خونِ دلِ طفلاں گلگونِ رخ آمیزد
ایں زالِ سفید ابرو ایں مامِ سیہ پستاں

عزیز قیسی کے یہاں (بلکہ شاید کسی کے یہاں بھی) "مام سیہ پستاں" کے بھیانک پن کا جواب نہیں مل سکتا۔ لیکن عزیز قیسی کا DOUBLE VISION اپنی جگہ پر الگ چیز ہے۔ جس جگہ سے وہ DOUBLE VISION نمایاں ہے وہ شاعر کا مقام ہے:

میں چیختا ہوں۔ یہاں سے دیکھو تو اس کے چہرے کے دونوں رخ
دیکھ پاؤ گے۔

(ڈائن)

نظم میں تھوڑا سا OVERSTATEMENT ہے۔ لیکن شاید نظم اس کی متقاضی بھی تھی۔ "جشنِ میلادِ امروز" میں یہ OVERSTATEMENT زیادہ نمایاں ہے۔ لیکن "شہرِ خدا ترساں" میں چونکہ طنز کی بہت پیدا ہو گئی ہے، اس لیے یہی OVERSTATEMENT یہاں نظم کی قوت بن گیا ہے:

پھر جس طرح بن پڑے
دوسروں کے ٹھکانوں کے تالوں کو سب کھول لیتے ہیں
اور جس قدر بن پڑے
اپنی جیبوں کو بھر کر
ٹھکانوں پہ اپنے پلٹ آتے ہیں۔ اور جب دیکھتے ہیں
مال و اسباب محفوظ و مقبوض ہے
آل و اولاد مامون و مکفول ہے
عورتیں پاک و مستور ہیں
شکر کرتے ہیں اپنے خداؤں کا۔ اور یہ دعا مانگتے ہیں
کہ یوں ہی سدا ساتھ ایمان و آبرو کے سلامت رہیں

(شہرِ خدا ترساں)

اخترالایمان کی نظم "شیشے کا آدمی" کا اس نظم سے تقابل خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ "شہرِ خدا ترساں" اس مجموعے ("گرد باد") کی کامیاب ترین نظم ہے۔

بات لمبی ہوتی جا رہی ہے اور ابھی عزیز قیسی کی غزلوں پر اظہارِ خیال باقی ہے۔ تفصیل کا موقع اب نہیں رہا، لیکن چند باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ پہلی بات تو یہ کہ غزل کی قدیم

شعریات کا بڑا حصہ اگرچہ منہدم ہو چکا ہے لیکن اس کے آثار باقی ہیں۔ اور اس کا ایک حصہ ایسا ہے جو اب بھی باقی ہے۔ یعنی غزل بنیادی طور پر نارسائی کی شاعری ہے، اور اس کا متکلم ایسا شخص ہے جو عام حالات میں OUTSIDER ہی رہتا ہے۔ عزیز قیسی کی غزل میں متکلم روحانی طور پر بھی OUTSIDER ہے اور جسمانی طور پر بھی۔ ان کے یہاں اس بات کا شدید احساس ہے کہ شہری زندگی میں گرفتار بہت سے لوگ ایسے ہیں جو شہر والے نہیں ہیں، باہر کے لوگ ہیں۔ اور ان لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ انھیں موت بھی اپنے گھر میں نصیب نہ ہوتی ہے

فٹ پاتھ پر جو لاش پڑی ہے اسی کی ہے
جس گانو کو یقین تھا روزی رساں ہے شہر

جنگل کی رات ہو گئی آبادیوں کی رات
ہیں کنج کنج خوف زدہ جاگتے ہوئے

عجیب شہر ہے گھر بھی ہے راستوں کی طرح
کسے نصیب ہے راتوں کو چھپ کے سونا بھی

غزل کی دنیا میں زندگی تو بدلتی نہیں ہے لیکن زندگی کو دیکھنے والا کبھی کبھی بدل جاتا ہے۔ رہتا بہر حال وہ ایسا شخص ہے جسے زندگی قبول کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کے قوانین خود وضع کرتا ہے اور اس کی زندگی کا فیصلہ عام معیاروں سے نہیں ہوتا۔ عزیز قیسی نے اپنی کتاب کا سرنامہ خواجۂ شیراز کے شعر کو بنایا ہے ؂

دریں صحرائے غم چوں گرد بادم
ہمیشہ بے قرارے خاکسارے

میں میر کا شعر سنا کر آپ سے رخصت ہوتا ہوں ؂

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی
بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

میرا خیال ہے حافظ کے گرد باد سے زیادہ میر کا گرد باد عزیز قیسی کو پکارتا ہے ؂

بندھا ہے رخت سفر بجھ رہا ہے دل کا الاؤ
عزیز قیسی کو پھر سے پیام لیلیٰ دے

(۱۹۹۰)

شاخِ اظہار کا نیا پھول، زیب غوری کی غزل

"زرد زرخیز" سے لے کر "چاک" تک تخلیقی توانائی کا ایک سیلاب ہے جو اپنی ہی پرشور تندی کا محکوم ہے۔ اس سیلاب میں اگر تازہ روی اور نئی نئی زمینوں کو سیراب کرنے کی امنگ ہے تو ایک بے صبری اور ایک بے چین عجلت بھی ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ زیب غوری کو اگرچہ اپنی صلاحیت پر پورا اعتماد تھا، لیکن اپنی زندگی پر اعتبار نہ تھا، اور وہ چاہتے تھے کہ وہ سب کچھ جو غزل میں ہو سکتا ہے، اور وہ بھی جو غزل میں اب تک نہ ہو سکا ہے، سارے کا سارا ان کے سخن کی قلمرو میں آ جائے۔ اس میں وہ بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ شروع شروع میں ان کا خیال تھا کہ وہ کلاسیکی روایت جو ان تک پہنچی تھی، اسی کے نقش و خد و خال میں تھوڑی بہت تبدیلی کر کے غزل کے نئے مزاج کا حق ادا ہو سکتا ہے۔ چند ہی برسوں میں ان کو محسوس ہوا کہ روایت جس لہجے اور جس انداز سے ان کے زمانے میں دستیاب تھی وہ ناکافی تھی۔ بلکہ شاید وہ اصل روایت تھی ہی نہیں، کیونکہ اصل روایت اور ان کے درمیان کئی طرح کے پردے حائل تھے، مثلاً فانی، یگانہ، اور حسرت۔ لہٰذا اصل روایت کے لیے اصل سرچشمے تک جانا ضروری ٹھہرا۔ پھر وہ ظفر اقبال کے حوالے سے دوبارہ غالب تک پہنچے، لیکن اس وقت تک خود ان کی انفرادیت اس قدر واضح ہو چکی تھی اور اپنے تجربے اور شعری رویے کے ابعاد ان پر اس درجہ منکشف ہو چکے تھے کہ بہت جلد ہی انھیں ان حوالوں کی ضرورت نہ رہی۔ چنانچہ آج ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ "چاک" کی شاعری کا ایک حصہ ایسا ہے جس کا اسلوب کسی سے نہیں ملتا اور جس کی پہچان براہ راست ہی ممکن ہے۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، خود زیب غوری کو اپنے شعری وجود کے بارے میں احساس تھا کہ اس کی وضع اوروں سے نہیں ملتی۔ "چاک" کے دیباچے میں انھوں نے اس کو بغاوت سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن یہ ان کی سادہ مزاجی تھی۔ کیونکہ بغاوت تو ایک سیدھا، براہ راست اور محدود قسم کا عمل ہوتی ہے۔ بغاوت کے نتیجے میں کامیاب انفرادیت ہمیشہ نہیں پیدا ہوتی۔ زیب غوری کو اپنے مختلف ہونے کا احساس وجودی سطح پر تھا۔ شاعری ان کے لیے جہد للبقا کا معاملہ تھی۔ یعنی وہ شعر میں زندگی کے تجربات کے اظہار کو بالکل نئی آنکھ سے دیکھتے تھے، اور خود شاعری بھی ان کے لیے زندگی کا ایک تجربہ تھی۔ انھیں اس بات کا شدید احساس تھا کہ اشیا کی حقیقت دیکھنے والی آنکھ میں ہے۔ خود اشیا میں نہیں۔ ان کے اشعار میں واحد متکلم اور واحد متکلم سے متعلق صیغوں کی کثرت ہی صاف ظاہر کرتی ہے کہ وہ مشاہدہ اور تخلیق دونوں مقامات میں خود کو تنہا ہی نہیں، بلکہ منظر و ماحول سے بالکل مختلف دیکھتے ہیں۔ ذات اور غیر ذات کا محاربہ جس طرح زیب غوری کے یہاں بیان ہوا ہے اس کی مثال جدید شاعری میں نہیں ملتی۔ ان کا واحد متکلم عام انسان نہیں ہے۔ عاشق یا انقلابی بھی نہیں ہے۔ ان کا واحد متکلم وہی ہے جو زیب غوری ہے۔ شاعر اور متکلم شخصیتوں کا مکمل انضمام و ادغام زیب غوری کا ایسا کارنامہ ہے جو بہت کم لوگوں پر آسانی سے واضح ہو سکا۔ غزل میں واحد متکلم کا پیش پیش رہنا کوئی نئی بات نہیں۔ نئی بات یہ تھی کہ واحد متکلم اور شاعر دونوں میں کوئی افتراق نہ ہو۔ شخصیتوں کی اس وحدت کا عام طور پر نظر انداز ہو جانا غیر متوقع نہ تھا، کیونکہ زیب غوری کی غزل کی تہیں آسانی سے نہیں کھلتیں۔

واضح رہے کہ میں یہ باتیں فی الحال "زرد زرخیز" کے حوالے سے کہہ رہا ہوں۔ "زرد زرخیز" کی غزلوں میں ایک زیب غوری تو شاعر ہے، یعنی وہ ان تجربات کو بیان کر رہا ہے جن سے وہ بطور شاعر دوچار ہوتا ہے۔ یہ تجربات عام طور پر اظہار کی نارسائی کے ہیں۔ لیکن ایک دوسرا زیب غوری بھی ہے، جو شاعر نہیں ہے، بلکہ اشعار کا متکلم ہے۔ یہ متکلم وہ ہے جو بقول پکاسو ان چیزوں کو نہیں بیان کرتا جن کی اسے تلاش ہے۔ بلکہ وہ ان چیزوں کو بیان کرتا ہے جو اس نے پائی یا دیکھی ہیں۔ زیب غوری کے اکثر اشعار، جن میں واحد متکلم استعمال ہوا ہے، اسی صیغے میں آتے ہیں۔ ان اشعار میں واحد متکلم وہی شخص ہے جو شاعر ہے۔ یعنی زیب غوری متکلم اور زیب غوری شخص دونوں ایک ہیں انفرادی شخصیت کے قیام و استحکام کی یہ شکل کلاسیکی غزل میں نہیں نظر

آتی، بلکہ غزل عام طور ہی پر انفرادی شخصیت کے ایسے اظہار کی نفی کرتی ہے جس میں شاعر کی شخصیت اور متکلم کی شخصیت ایک ہو جائیں۔ کلاسیکی غزل کو سمجھنے اور اس کی تحسین و تعیین قدر میں جو غلطیاں ہم لوگوں سے ہوئی ہیں ان میں سے ایک بڑی غلطی یہ ہے کہ ہم متکلم کے بیان کو شاعر کا بیان سمجھ لیتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے ؎

ناسخ : مرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا
طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا

غالب: دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

ان اشعار کے بارے میں یہ گمان کرنا غلط ہوگا کہ ان میں ناسخ اور غالب نے اپنے ذاتی حالات بیان کیے ہیں۔ کلاسیکی غزل کی شعریات میں یہ سوال شامل ہی نہیں کہ شاعر جو کچھ بیان کر رہا ہے وہ اس کے ذاتی سوانح ہیں یا کچھ اور۔ میر کے بارے میں بعض لوگ یہ رائے رکھتے ہیں کہ میر نے "آپ بیتی" کو "جگ بیتی" بنا دیا۔ اگر ان حضرات نے میر کے دیوان کا واقعی مطالعہ کیا ہو تو فرمائیں کہ میر کے مندرجہ ذیل اشعار میں کس شخص کی "آپ بیتی" ہے اور کس جگ کے لیے "جگ بیتی" کا حکم رکھتی ہے ؎

سنا جاتا ہے اے گھنتیے یہ تیرے ہم نشینوں سے
کہ تو دارو پیئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

شہرہ رکھے ہے تیری خریت جہاں میں شیخ
مسجد ہو یا کہ دشت اچھل کود ہر جگہ

کیا کروں سودائی اس کی زلف کی تدبیر میں
ظل ممدود چمن میں ہوں مگر زنجیر میں

صورت اس کی مری کھینچی تھی گلے لگتے ہوئے
سو جفا کار نے نقاش کو گردن مارا

ظاہر ہے کہ کلاسیکی غزل میں مضمون کی جدت اہم ہے، مضمون کی اصلیت اور ذاتی واقعیت نہیں۔ جدید غزل نے مختلف اثرات اور مختلف وجوہ کی بنا پر مضمون میں ذاتی واقعیت کو دخل دیا۔ اس معنی میں کہ یہ خیال عام طور پر رائج ہو گیا کہ غزل میں شاعر کو اپنے ذاتی محسوسات

بیان کرنا چاہیے۔ لیکن شاعر اور متکلم کی وحدت جدید غزل میں محسوسات کے حوالے سے قائم ہوئی تھی، شخصیت کے حوالے سے نہیں۔ زیب غوری پہلے غزل گو ہیں جن کے یہاں متکلم اور شاعر دونوں کی شخصیتیں ایک ہیں۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، ایک طرح کے اشعار تو وہ ہیں جن میں زیب غوری نے اپنے تجربات بطور شاعر بیان کیے ہیں اور یہ تجربات زیادہ تر اظہار کی نارسائی سے متعلق ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

چہار سمت اک حصار جان سخت سنگ تھا
مری صدائے دل صدائے بازگشت ہو گئی

نقوش پردۂ ورنگ حجاب میرے تھے
جو کھل سکے نہ صدا سے وہ باب میرے تھے

کوئی بھی در نہ ملا نارسی کے مرقد میں
میں گھٹ کے مر گیا اپنی صدا کے گنبد میں

غبار فکر چھٹا جب تو دیکھتا کیا ہوں
ابھی کھڑا ہوں میں حرف دعا کی سرحد میں

آنکھ پس منظروں میں تھی کھوئی ہوئی انگلیوں میں قلم تھامے بیٹھا تھا میں
اور مرے سامنے زیب بے رنگ و بے نمو سرد لفظوں کا انبار تھا

دوسری طرح کے اشعار اور وہ زیادہ کثیر تعداد میں ہیں، وہ ہیں جن میں شاعر زیب اور متکلم زیب دونوں ایک ہو گئے ہیں۔ جس غزل کا شعر میں نے اوپر سب سے آخر میں نقل کیا ہے، اسی میں یہ شعر بھی ہے ؎

نقش تصویر سے عشق تحریر تک خونچکاں انگلیوں نے گزارا مجھے
طائروں کے صدا ساز میں گونجتا میں کسی حرف مطلب کی تکرار تھا

ظاہر ہے کہ مقطع کا شعر اظہار کی نارسائی اور بے اثری کے بارے میں ہے، اور "حرف مطلب کی تکرار تھا" والا شعر تخلیقی عمل اور اس کی وحدت بلکہ تمام فن کی وحدت کے بارے میں ہے۔ یہ شعر اگر ایک طرف زیب غوری کا فنی منشور ہے تو دوسری طرف فنکار کی پوری شخصیت کا اظہار ہے، کسی محدود یا مخصوص کیفیت یا مشاہدے کا اظہار نہیں۔ پکاسو نے اس نکتے کو بڑی

خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے۔ ''ہم سب جانتے ہیں کہ فن حقیقت نہیں ہوتا۔ فن ایک جھوٹ ہوتا ہے جو ہمیں سچائی کا احساس دلاتا ہے، کم سے کم اس سچائی کا احساس جس کی فہم ہمارے بس میں ہے۔۔۔ لوگ جدید مصوری کے مقابل واقعیت کو رکھتے ہیں۔ [یعنی وہ کہتے ہیں کہ جدید مصوری واقعیت کی ضد ہے۔] کوئی مجھے بتائے کہ نیچرل فن پارہ کس نے دیکھا ہے؟ فن اور فطرت چونکہ الگ الگ چیزیں مختلف اشیا ہیں، اس لیے فن اور فطرت میں وحدت نہیں ہوسکتی۔ فن کے ذریعہ ہم اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ فطرت کیا نہیں ہے؟ فن اپنے آپ سے ارتقا نہیں کرتا ہے۔ لوگوں کے خیالات بدل جاتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ ان کا طرز اظہار بھی بدل جاتا ہے۔'' اسی تحریر میں پکاسو یہ بھی کہتا ہے کہ اگر کوئی فن پارہ ہمیشہ زمانۂ حال میں زندہ نہیں رہ سکتا تو وہ فن پارہ کہلانے کے لائق ہی نہیں ہے، اور یونانیوں اور مصریوں اور ان تمام گذشتہ عظیم فنکاروں کا آرٹ ماضی کا آرٹ نہیں ہے۔ بلکہ شاید وہ آج پہلے سے بھی زیادہ زندہ ہے۔

پکاسو کے ان خیالات کا اثر زیب غوری پر بہت گہرا تھا۔ انھوں نے ان تصورات کو مصوری سے زیادہ اپنی شاعری میں اور اپنی شاعری کے لیے استعمال کیا، کیونکہ (جیسا کہ منقولہ بالا شعر سے ظاہر ہے) وہ مصوری اور شاعری میں ایک طرح کی نامیاتی وحدت محسوس کرتے تھے۔ پکاسو ہی کی طرح زیب غوری بھی اپنی شاعری کے ذریعہ یہ دکھانا چاہتے تھے کہ وہ فطرت کے بارے میں کیا سوچتے ہیں کہ وہ کیا نہیں ہے۔ شاعری میں وہ ان چیزوں کا اظہار کرنا چاہتے تھے جو انھوں نے پائی تھیں، نہ کہ ان چیزوں کا جن کی انھیں یا کسی اور کو تلاش تھی۔ وہ اپنی آنکھ کو آزاد چھوڑ دیتے تھے اور جو بھی نقش اس پر منعکس ہوتے تھے ان کے ہی ذریعہ وہ حقیقت کا ادراک کرنا چاہتے تھے۔ اسی لیے میں نے یہ کہا کہ زیب غوری کے یہاں کثیر تعداد اس طرح کے اشعار کی ہے جن میں شاعر اور متکلم دونوں ایک ہی شخص ہیں، اور یہی وجہ اس بات کی ہے کہ ان کے یہاں واحد متکلم کا عمل دخل عام شعرا کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے ؂

جا رہے تھے سر جھکائے سب کہیں
میں بھی ان میں تھا عجب اسرار تھا

خلا ہیں بس مری انا کا ارتعاش رہ گیا
فلک دو نیم ہو گیا زمیں دو لخت ہو گئی

اِس آسمان تلے ہست و بود رکھتے ہوئے
میں بے نشاں ہوا اپنا وجود رکھتے ہوئے

ایسا لگا ہے جیسے خموشی میں شام کی
میں ہی کھڑا ہوا ہوں سمندر کے پار بھی

اک باد تیز گشت اڑا لے گئی مجھے
جاں دادۂ ہلاکت رفتار میں ہی تھا

میں اپنے خون میں ڈوبا کھڑا تھا زیب اور اِدھر
تمام برگ و شجر کو سحر نے لال کیا

یہ اشعار "زرد زرخیز" کے شروع کی غزلوں میں ہیں۔ اور جتنے میں نے اوپر نقل کیے ہیں ان سے چار یا پانچ گنا بخوف طوالت ترک کیے ہیں۔ ان چند مثالوں سے تھوڑا بہت اندازہ ہو سکتا ہے کہ غوری کے یہاں مرکزیت اس واحد متکلم کو تھی جو خود شاعر کی شخصیت کا دوسرا نام تھا یہ اسی وحدت کی بنا پر تھا کہ زیب کا کلام مبہم استعاروں اور نادر پیکروں سے مالا مال تھا۔ اور یہ بات بھی اسی وحدت کی بنا پر تھی کہ بہت سے اشعار میں صرف کوندے نظر آتے تھے، غزل کی ہیئت جس ضبط و نظم کا تقاضا کرتی ہے، اس کا دامن ان کوندوں سے جھلس جاتا تھا اور پھر خود غوری کو نارسائی اظہار کا شکوہ ہوتا تھا

طلب کا مایہ تہ خاک سرد میرا تھا
خزانہ ہائے ہوس زیر آب میرے تھے

کبھی کبھی خاک سرد اور تہ آب تک ہاتھ پہنچ جاتا تو وہ خزانے دامن تک آجاتے تھے سے

کچھ لکھ رہا تھا ہاتھ ہوا کا چٹان پر
دیکھوں تو کیا فسانہ قلم بند ہو گیا

اب تک تو پار اتر چکا ہوتا میں ڈوب کر
لیکن لہو کی موج اچھالے گئی مجھے

"زرد زرخیز" کی غزلوں کے حوالے سے میں نے مصوری اور پکاسو کا ذکر خاص طور کیا ہے

اپنی انفرادی پہچان کی تلاش میں غوری کی نظر مصوری پر بار بار پڑتی تھی۔ اور اس انفرادیت کا سراغ انھیں اس بات میں ملا تھا کہ وہ ایسے الفاظ اور پیکر دریافت کریں جو شاعر کو نہیں، بلکہ مصوّر کو سوجھیں۔ دریافت کے اس عمل بلکہ اس کش مکش کی وجہ سے "زرد زرخیز" کا بیشتر کلام ایسا سانچا نظر آتا ہے جس کی شکل بار بار بنتی اور بگڑتی ہے، لہٰذا اس کا مجموعی تاثر ایک زبردست سعی اور ایک غیر معمولی خاکے کا ہے، ایسا خاکہ جس کی بنیاد پر کوئی بہت وسیع کینوس تیار ہو سکتا ہے، لیکن اس کینوس پر تصویر کیسی ہوگی، اس کے بارے میں حکم لگانا خطرے سے خالی نہ تھا۔ غزل کی سخت ڈسپلن اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ دونوں مصرعے انتہا کے مربوط ہوں، اور ہر ہر لفظ آپس میں اس طرح گتھا ہوا ہو کہ ایک کا جواز دوسرے سے ملے اور اس سے معنی اس طرح پیدا ہوں جس طرح شاخ پر پھول کھلتا ہے۔ تمام بڑے غزل گویوں میں یہ صفت مشترک ہے کہ ان کا شعر نامیاتی کل ORGANIC WHOLE کا حکم رکھتا ہے۔ ان کے یہاں الفاظ میں ناگزیریت ہوتی ہے اور بات کہنے کے لیے الفاظ کی تنگی نہیں ہوتی، بلکہ الفاظ کا وفور ہوتا ہے۔ میر اور غالب میں یہ بات آپ خاص کر کے محسوس کریں گے کہ اگرچہ ان کے یہاں فالتو لفظ مشکل ہی سے ملتا ہے، لیکن وہ بات اتنی پوری اور اتنے مکمل طور پر کہہ دیتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے کہ چھوٹے سے مصرعے میں اتنے بہت سے لفظ سمائے کس طرح؟ غوری کے یہاں معاملہ اکثر اس کے برعکس تھا۔ دونوں مصرعوں میں ہمیشہ ربط کی وہ شدت اور وہ فطری وحدت نہ تھی جو بڑے غزل گو کا خاصہ ہے۔ محسوس ہوتا تھا کہ الفاظ ان کے یہاں ضرورت سے کم ہیں۔ دریافت اور تفتیش کے جس عمل سے وہ گزر رہے تھے اس میں شاید یہ ناگزیر بھی تھا۔

زیب غوری کو جس تجریدی وحدت کی تلاش تھی اس کا ایک سراغ تو پکاسو کے پاس تھا، جس کا میں نے اوپر ذکر کیا، کہ فنکار کا منصب یہ ہے کہ وہ ان چیزوں کو بیان کرے جو اس نے پائی ہیں، نہ کہ ان چیزوں کو، جنھیں وہ تلاش کرتا ہے۔ اس نظریے پر ایک حد تک نطشہ کا اثر ہے۔ لیکن تجریدی وحدت کا سراغ لگانے کے لیے غوری نے نطشہ کے بجائے پھر ایک اور مصوّر، یعنی پال کلے PAUL KLEE سے رجوع کیا۔ یہاں ایک ذاتی بات کہہ دوں کہ ملاقات کے شروع شروع میں ایک بار جب غوری نے مجھ سے کہا کہ میں (یعنی زیب غوری) پال کلے کو بہت بڑا مصوّر ہی نہیں سمجھتا، بلکہ وہ میرا محبوب مصوّر ہے، تو مجھے ایک لمحے کے لیے

یقین نہ آیا۔ کیونکہ اردو کے غزل گو تو کجا، نقادانِ نظریہ باز بھی اس وقت تک پال کلے کے رو شناس نہ تھے۔ بہر حال، کلے جب ۱۹۱۴ میں پہلی بار شمالی افریقہ گیا اور اس نے وہاں کے لینڈ اسکیپ کی نئی نئی شکلوں پر افریقی سورج کی اجنبی روشنیاں دیکھیں تو اس نے لکھا: "رنگ مجھ پر حاوی اور قابض ہو گئے ہیں۔ آسیب کی طرح اور یہ ہمیشہ مجھ پر حاوی اور قابض رہیں گے۔ اس مبارک گھڑی کا مفہوم یہی ہے۔ رنگ اور میں اب ایک ہیں۔ میں ایک مصوّر ہوں" کلے نے لکھا کہ میری تمنا ہے کہ میں اندرونی INTERNAL کو بیرونی EXTERNAL میں ضم کر دوں، خود یعنی EGO اور فطرت یعنی NATURE کو ایک کر دوں۔ ان خیالات کی روشنی میں زیب غوری کے شعر پڑھیے ؎

میرا عدم وجود بھی کیا زرنگار تھا
چاروں طرف خلا میں چمکتا غبار تھا

موجوں میں ڈوبتی ہوئی سرخی تھی شام کی
اور آسماں حصار سیہ بے کنار تھا

زرد زرخیز سے پھوٹا ہے وہ زہراب کہ جو
شاخ سے پھول تو ہاتھوں سے حنائے جائے

دھند ہے اور سرمئی کہسار کی چوٹی ہے زیب
زرد شہپر دھوپ اڑنے کے لیے تیار ہے

زوالِ عصر ہے سورج غبار شام میں ہے
چمک شکستہ پروں کی سیاہ دام میں ہے

پھول کی پتی پتی خاک پہ بکھری ہے
رنگ اڑا اڑتے اڑتے افلاک ہوا

سفید پھول روشنی تھی راہ میں
مگر بچا ہی کون تھا سیاہ میں

پال کلے کہا کرتا تھا کہ مصوّر کو چاہیے کہ وہ رنگوں میں اسی طرح کا IMPROVISATION یعنی ایک رنگ کو دوسرے سے اسی طرح ٹکرائے اور ملائے جس طرح پیانو بجانے والا تختۂ مضراب KEYBOARD پر مختلف شرویتوں NOTES کو ملاتا اور ٹکراتا ہے۔ (IMPROVISE FREELY

(ON THE CHROMATIC KEYBOARD) وہ کہتا تھا کہ تصویر کا بنیادی عمل لینڈ اسکیپ میں بھی ہو سکتا ہے اور مصور کے باطن میں بھی۔ غوری کی بھی تلاش یہی تھی کہ وہ الفاظ کو CHROMATIC KEYBOARD کی طرح استعمال کر سکیں۔ اس کوشش میں انھیں کبھی کامیابی ہوئی اور کبھی نہیں بھی ہوئی۔ لیکن میں غزل میں ان کی یہ کوشش تنہا اور بے نظیر تھی، اور شاید بہت دیر تک رہے۔

اب تک میں نے غوری کی ناریت، ان کے پیچیدہ آہنگ اور غزل کے سیکڑوں مروج الفاظ سے اجتناب کا ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ باتیں تو "زرد زرخیز" کے سرسری طالب علم کو بھی فوراً دکھائی دے جائیں گی۔ جو بات قابل ذکر ہے وہ یہ ہے کہ "زرد زرخیز" میں وہ سب کچھ موجود ہے جو "چاک" میں ترقی یافتہ شکل میں سامنے آتا ہے۔ نئی نئی ردیفیں، میر کی بحر کو انتہائی آزادی سے برتنا، غزلوں میں مسلسل داخلی یا خارجی لینڈ اسکیپ کی کیفیت، دیکھنے اور سننے کی قوت کا غیر معمولی اظہار، یہ سب باتیں "زرد زرخیز" میں موجود ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ غوری نے جو راہ اختیار کی تھی وہ سچے تخلیقی تقاضے کی بنا پر تھی۔ لیکن "چاک" اگلا قدم بھی ہے، اس معنی میں کہ "چاک" میں استعارے پر اصرار ذاتی مشاہدے کے حوالے سے ہے، ذہنی اور تعقلاتی کارگزاری کے طور پر نہیں۔ مصرعوں میں ربط اور شعر میں نامیاتی کیفیت بھی اب پورے شباب پر ہے۔ "چاک" میں "زرد زرخیز" کی کئی غزلیں شامل ہیں۔ اور بہت سا ایسا کلام بھی ہے جو "زرد زرخیز" میں شامل نہیں کیا گیا تھا یا جو ۱۹۷۰ کے پہلے کا ہے۔ اوائل عمر اور فطری رجحان کے واضح ہونے کی منزل سے پہلے کا کلام جو "چاک" میں شامل ہے، وہ میرے خیال میں غیر ضروری ہے۔ غوری نے شاید اس بنا پر اسے شامل کیا کہ بقول خود اب وہ "پڑھے لکھے قاری" کے وجود کو تسلیم کرنے لگے تھے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ لوگ جو زیب غوری کی انفرادیت کے راز سے آشنا نہیں ہیں، ان کے کلام کے اچھے قاری ثابت ہو سکیں گے۔ لیکن ۱۹۷۰ کے پہلے کے اس کلام کو پس منظر کے طور پر ضرور کام میں لایا جا سکتا ہے۔ "چاک" کے اس حصے سے قطع نظر کیا جائے تو جو کلام بچ رہتا ہے وہ بیشتر ایسا ہے جو نئی اردو غزل کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھے گا۔ یہ "زرد زرخیز" کا نقش ثانی سہی، لیکن اس میں شاعر اور متکلم کی وحدت نے ایک تیسرا رنگ اختیار کر لیا ہے۔ اگر "زرد زرخیز" میں انکشاف تھا تو "چاک" میں مکاشفہ

ہے ، ایسا مکاشفہ جس میں ماضی اور حال دونوں بیک وقت موجود ہیں اور الفاظ نے رنگ کے ساتھ ساتھ موسیقی کا بھی اظہار کرنا سیکھ لیا ہے ۔ یہاں زمان اور مکان ، اور زمان و مکان کا مشاہدہ کرنے والا ، سب ایک قالب میں ڈھل گئے ہیں ۔ پہلی ہی غزل کے شعر ہیں ؎

ہو چکے گم سارے خد و خال منظر اور میں
پھر ہوئے ایک آسمان ساحل سمندر اور میں
ایک حرف راز دل پر آئینہ ہوتا ہوا
اک کہر چھائی ہوئی منظر بہ منظر اور میں
چھیڑ کر جیسے گزر جاتی ہے دوشیزہ ہوا
دیر سے خاموش ہے گہرا سمندر اور میں
کس قدر اک دوسرے سے لگتے ہیں مانوس سب
ناریل کے پیڑ یہ ساحل کے پتھر اور میں

اس مکاشفے کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ مابعد الطبیعاتی سطح پر اس میں وحدت ہے اور زمانی سطح پر اس میں یک زمانی ہے ، یعنی اس میں ہر چیز بہ یک وقت ہوتی رہتی ہے ، تجربے میں SIMULTANEITY ہے اور مشاہدہ شش جہت ہے ؎

میری اس بے مایہ نوا کو بے پایاں کرنے والے
دشت کا یہ گہرا سناٹا اس پر حاشیہ ہو یہ
خانۂ دل سے بام فلک تک کوئی روک نہ ٹوک
پاٹوں پاٹ کھلے دروازے آتی جاتی خوشبو یہ

ردیف کا کمال ایک لمحے کے لیے ایسا چکا چوندھ کر دیتا ہے کہ ان اشعار کے مابعد الطبیعاتی ابعاد فوراً نظر نہیں آتے ۔ لہٰذا ایک نسبتاً کم نمایاں ردیف کے اشعار ملاحظہ ہوں ؎

بہتا ہوا دریا کہرے میں ڈوبا ہے
پانی کا بس شور سنائی دیتا ہے

اس شعر کو استعارے کی سطح پر دیکھیے تو کچھ معنی ہیں ، تاثر کی سطح پر سمجھیے تو کچھ اور معنی ہیں ، اور مشاہدہ جانیے تو پھر کچھ اور ہی معنی ہیں ۔ اگلا شعر ؎

ننھے فرشتے کھیل رہے ہیں موجوں سے
کوئی دھوپ میں آئینہ چمکاتا ہے

اس شعر میں بھی تجربہ اور معنی بہ یک کئی سطحوں پر کارفرما ہیں۔ معنی پیدا کرنے کی وہ ان تھک سعی جو "زرد زرخیز" میں پیچیدہ اور نادر فارسی تراکیب کی شکل میں ظاہر ہوتی تھی، اب اس منزل پر آگئی ہے جہاں شاعر لفظوں کو نہیں کھینچتا، بلکہ لفظ شاعر کو کھینچتے ہیں۔ "چاک" ہی ایک غزل میں ہے ؎

لفظوں سے مٹ چکے تھے معانی کے خد و خال
بگڑی ہوئی زبان کی صورت ملی مجھے

یہاں ظفر اقبال یاد آتے ہیں ؎

ظفر یہ وقت ہی بتلائے گا کہ آخر ہم
بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں

"زرد زرخیز" میں زبان کی صورت بنانے کی کوشش غالب اور بیدل کے حوالے سے تھی۔ "چاک" کی غزلوں میں ایک نئے توازن کی طرف سفر شروع ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے ؎

آئینہ و منظر میں کوئی عکس مبہم ہو تو ہو
تیرا عالم کیسا کچھ تیرا سا عالم ہو تو ہو

رنگ فلک کی شوخی اس کے روشن آنگن سے دیکھو
اتنا نیلا اس کے آویزوں کا نیلم ہو تو ہو

کھل کے کلی چپ کیوں رہتی ہے شاخ زر افشاں پر
پھر یہ چہکتی کوکتی چڑیا کیسے بنتی ہے

موج ریگ سراب صحرا کیسے بنتی ہے
بہتا ہوا آئینۂ دریا کیسے بنتی ہے

"چاک" کے بہترین اشعار میں واحد متکلم کا وہ دباؤ نہیں جس سے ہم پہلے دوچار ہوئے تھے، کیونکہ اب وہ واحد متکلم زمان و مکان کی وحدت کا حصہ بن گیا ہے ؎

دل تو خاکستر ہوا کب کا گل افشاں میں ہی ہوں
اپنی ان تاریک راہوں میں چراغاں میں ہی ہوں

کوئی گھٹا بالائے بام سی لگتی ہے
شام نہیں ہے لیکن شام سی لگتی ہے

تیرے نام کی روشن ہے میرے اندھیرے ہیں
چار طرف بکھرا منظر تو اور پس منظر ہیں

نطشے نے زبان کو "زنداں خانہ" سے تعبیر کیا تھا کہ ہم زبان کے زندان خانے کے باہر نہیں سوچ سکتے، کیونکہ ہم اس شک کے آگے نہیں جا سکتے جو یہ پوچھتا ہے کہ جو انتہا ہم دیکھ رہے ہیں کیا وہ واقعی انتہا ہے؟ زیب غوری کی شاعری کا بڑا حصہ زبان کے زندان خانے کی سرحدوں تک پہنچنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ اور شاید وہ بھی نطشے ہی کے زرتشت کی طرح اس نتیجے پر پہنچ رہے تھے کہ "ہر چیز ٹوٹتی ہے۔ ہر چیز نئے سرے سے جوڑ دی جاتی ہے۔ وجود کا وہی ایک مکان ہے جو ہمیشہ ہمیشہ خود کو تعمیر کیا کرتا ہے۔" غوری نے خود کو باغی سے تعبیر کیا، اور اپنی ذات کو اپنا شعر بنانا چاہا۔ وہ جدید شاعری کے اس بنیادی مسئلے کی علامت تھے کہ روایت کو انفرادیت سے کس طرح ہم آہنگ کیا جائے۔ شاعری بھی وجود کا وہی ایک مکان ہے جو ہمیشہ ہمیشہ خود کو تعمیر کیا کرتا ہے۔ اس قول محال کو جس طرح زیب غوری نے حل کیا اس کی مثال ہمارے یہاں نہیں ملتی ؂

عجب رنگ چمکا ہے اس پھول کا
مگر جب کھلا شاخ اظہار میں

(۱۹۸۷)

مصور سبزواری ــ نئی راہوں کا سفر

مصور سبزواری کی شاعری کے بارے میں لکھنا آسان نہیں۔ یہ شاعری دماغ سے زیادہ جذبات کو اور فکر سے زیادہ احساس کو متاثر کرتی ہے۔ یعنی اس میں وہ صفت نمایاں ہے جسے پرانے زمانے میں "کیفیت" کہتے تھے۔ میر نے لکھا ہے ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

مصور سبزواری کا ایک شعر ہے ؎

بستیاں ہو تو چکیں کب کی سپرد صحرا
کیا انھیں صورت صحرا بھی نہ رہنے دے گا

اس شعر میں معنی کی کئی تہیں ہیں۔ لیکن ان کی طرف فوری طور پر دھیان نہیں جاتا۔ فوری طور پر دھیان اس بات پر جاتا ہے کہ بستیاں سپرد صحرا ہو چکی ہیں اور اب انھیں اس صورت پر بھی قائم رہنا مشکل ہو رہا ہے۔ لہٰذا پہلا تاثر ایک ایسے جبر کا ہے جو ہر طرف پھیل رہا ہے۔ جو بستیوں کو وابستۂ صحرا کرنے کے بعد بھی مطمئن نہیں۔ یہ شعر فوری طور پر ایک عظیم الشان ویرانی اور ایک بے حس قوت کا احساس پیدا کرتا ہے۔ بے حس قوت اس فکر سے بے نیاز ہے کہ اس کا عمل کیا اثر کر رہا ہے۔ یا شاید اسے معلوم ہے لیکن اسے پروا نہیں کہ اس کے ہاتھوں ویرانی کو وسعت مل رہی ہے اور بستیاں نہ صرف صحرا میں تبدیل ہو رہی ہیں، بلکہ اب صحرا بھی مزید تباہ ہوئے جاتے ہیں اور شاید ان کا بھی نشان صفحۂ ہستی پر باقی نہ رہے گا۔

دوسری طرف بستیاں ہیں جو ویرانی میں تبدیل ہو چکی ہیں۔ اب ان کا تشخص یہی ہے کہ وہ ویران ہیں، اور وہ اسی تشخص کو قائم رکھنے کے لیے بے چین ہیں۔ لیکن یہ بھی ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ اس طرح فوری طور پر یہ شعر ہمارے احساس کو متاثر کرتا ہے۔ پہلے مصرعے میں سادہ سا پیکر ہے، لیکن "سپرد صحرا" کی ترکیب متوجہ کرتی ہے اور بستیوں کو بے چارہ، بے سہارا مظلوم کی شکل میں پیش کرتی ہے، ایک قوت کا احساس ہوتا ہے، ایسی قوت جو بستیوں کو سپرد صحرا کیے جانے پر مجبور کرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں معنی خیز استفہام ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اب ان بستیوں کا صحرا کی صورت میں بھی قائم رہنا مشکل معلوم ہوتا ہے، اور ہم پھر ایک جذباتی دھچکے سے دوچار ہوتے ہیں۔ اس طرح پورا شعر فوری طور پر اثر کرتا ہے، اگرچہ بظاہر اس میں کوئی خاص معنی نہیں نظر آتے۔ اسی صفت کو کیفیت کہتے ہیں۔

لیکن اگر شعر کے معنی پر غور کیا جائے تو کئی تہیں نظر آتی ہیں۔ کیفیت کا تفاعل عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ وہ معنی کو نگاہوں سے اوجھل کر دیتی ہے۔ اکثر تو کیفیت والے شعر میں معنی ہی بہت کم ہوتے ہیں۔ بعض شاعروں میں یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ کیفیت کے ساتھ معنی کی بھی کثرت کا التزام رکھتے ہیں۔ اگر جان ڈن اور جیرارڈ منیلی ہاپکنز کی شاعری پر غور کیا جائے تو بات صاف ہو جاتی ہے۔ ہاپکنز کے یہاں کیفیت کی فراوانی ہے۔ لیکن معنی کم نہیں۔ بلکہ اس کے یہاں کیفیت ہی معنی کا کام کرتی ہے۔ اس کے برخلاف جان ڈن کے یہاں کیفیت کے ساتھ معنی بھی ہیں۔ ڈن کی اکثر نظمیں بہت مشکل ہیں، لیکن ان میں سے اکثر ایسی ہیں جو دل پر فوراً اثر بھی کرتی ہیں۔ مصور سبزواری کے شعر زیر بحث میں صورت حال کچھ مختلف ہے۔ شعر بظاہر آسان ہے، لیکن غور کیجیے تو مندرجہ ذیل باتیں نظر آتی ہیں:

(۱) متکلم کسی کو مخاطب کر کے کہ رہا ہے کہ تمھارے حکم یا مرضی کے مطابق بستیاں سپرد صحرا ہو چکیں، ان کی اپنی شخصیت مسخ ہو چکی، لیکن انھیں ایک دوسری شخصیت مل گئی تھی۔ کیا تم اب ان کو اس صورت پر بھی قائم نہ رہنے دو گے؟ کیا تم ان کی مکمل تباہی کے درپے ہو؟

(۲) متکلم کا مخاطب جو بھی ہے وہ استبداد کی علامت ہے، چاہے وہ سماجی استبداد ہو یا سیاسی استبداد، یا محض ایک بے نام کائناتی استبداد جو ہر شے پر جاری ہے۔

(۳) متکلم کسی سے مخاطب نہیں ہے، اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے۔

(۴) متکلم کسی دوست یا ساتھی سے مخاطب ہے اور رنج یا غصے کے لہجے میں کہ رہا ہے کہ کیا وہ قوت جس کے باعث بستیوں کو سپرد صحرا کرنا پڑا یا ہونا پڑا، وہ اس قدر جابر ہے کہ اب وہ انھیں صحرا کی صورت پر بھی قائم نہ رہنے دے گی؟

(۵) "بستیاں کب کی سپرد صحرا ہو تو چکیں" کے مفہوم حسب ذیل ہیں۔ (۱) بستیوں کو کسی نے مجبوراً سپرد صحرا کیا ہے۔ (۲) بستیاں کسی غیر شخصی، اندھے قانون کی پابند ہیں اور خود بخود سپرد صحرا ہوتی جاتی ہیں۔ (۳) بستیاں سپرد صحرا اس لیے کی گئی تھیں کہ امید تھی اب اس کے بعد صحرا کچھ اور مطالبہ نہ کرے گا۔ اور یہ عمل بہت پہلے ہو چکا تھا۔

(۶) آخری معنی کی روشنی میں مصرع ثانی کا مخاطب خود صحرا ہو سکتا ہے۔

(۷) اگر شعر کو سماجی تمثیل فرض کیجیے تو کئی امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً "بستیاں" سے مراد معصوم لڑکیاں ہیں۔ اور صحرا کے سپرد ہونے سے مراد ان کی معصومیت کا استحصال ہے۔ یعنی معصوم جانوں کی معصومیت استحصال کیا گیا تو گویا وہ بستیوں سے صحرا بن گئیں۔ ان کے صورت صحرا پر بھی قائم نہ رہنے کا مفہوم ہوا ان کی مزید تذلیل، یا ان کی موت۔ سیاسی تمثیل فرض کیجیے تو یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ دنیا اور معاشرہ اپنی تہذیب اور شائستگی کھو چکے ہیں، لیکن وہ قوتیں جو ان کا استحصال کر رہی ہیں، وہ اب بھی مطمئن نہیں ہیں اور دنیا اور معاشرے کو پوری طرح صفحۂ ہستی سے مٹانا چاہتی ہیں۔

مندرجہ بالا تجزیے کی روشنی میں یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ اگر استعاراتی اور مبہم انداز بیان اختیار کیا جائے تو شعر کی معنوی سرحدیں بہت وسیع ہو جاتی ہیں۔ اور اگر شعر میں کیفیت اور معنی دونوں کا التزام ہو تو "شعر دل اور دماغ دونوں کو متاثر کرتا ہے۔ مصور سبزواری کی دنیا میں انسان تنہا ہے، یعنی یا تو اس کا کوئی ساتھی نہیں، یا اس کا ساتھی اس کا ساتھ چھوڑ چکا ہے، یا محض خوف اور توہم اس کے ساتھی ہیں۔ انسان کی یہ صورت حال بہ وجہ مجانست ہم پر فوراً اثر کرتی ہے۔ طباطبائی نے ٹھیک کہا ہے کہ شعر میں اثر بہ وجہ استدلال نہیں، بلکہ بر بنائے مجانست ہے۔ تنہائی اور خوف و توہم کا موضوع (یا مضمون) غزل کے بنیادی روایاتی مضامین کی ایک شاخ بن کر نئی غزل میں قائم ہو گیا ہے۔ اب یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ اس مضمون کو کس حد تک معنویت اور ندرت سے بھر سکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مصور سبزواری ہر جگہ پوری طرح کامیاب ہی ہوں۔ اور غزل کا شعر جب ناکام ہوتا ہے تو اکثر بہت ناکام ٹھہرتا ہے۔ لیکن

جہاں مضمون کا نیا پہلو سامنے آجاتا ہے۔ یعنی وہ احساس یا فکر کے کسی داخلی تجربے کو بیان کرنے کے لیے کام میں آتا ہے تو مصور سبزواری نئی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں ؎

چلے جو گھر سے تو بچوں نے پانو پکڑے تھے
سفر میں قدموں سے رستے لپٹتے جاتے ہیں

ہم ایک دوسرے کے مدتوں رہے مہماں
بچھڑنے پر یہ کھلا ہے مکاں کسی کا نہ تھا

کل جانے کس کی گود میں گر جائے ٹوٹ کر
اس رت کا پچھلا پھول تو موسم اخیر میں

چلا جاؤں گا میں تو پھول کھلنے ہی سے پہلے
مری خاطر تو کیوں پودے لگاتا جا رہا ہے

مصور سبزواری کے بارے میں ایک عام خیال یہ ظاہر کیا گیا تھا کہ ان کے یہاں دہشت، خوف، آسیب، اسرار وغیرہ کی فراوانی ہے۔ یہ بات کسی حد تک صحیح ہے۔ لیکن مصور سبزواری کا تازہ کلام اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ وہ تجربے اور احساس کی نئی منزلوں کی طرف گامزن ہیں۔ کسی شاعر پر اوائل زندگی ہی میں کوئی لیبل لگ جائے تو یا تو شاعر کی ترقی رک جاتی ہے اور وہ اسی لیبل کے مطابق شعر کہنے پر مجبور ہوتا ہے یا پھر اس کا وہ کلام اور کام جو اس لیبل کے تحت نہیں آتا، نظر انداز ہو جاتا ہے۔ اختر شیرانی کو "شاعر رومان" کہہ دیا گیا اور پھر سب لوگ یہ بات بھول گئے کہ اختر شیرانی کی شاعری کے اور رنگ بھی ہیں (خاص کر غزل میں) اور انھوں نے علمی کام بھی کیے ہیں۔ مجھے خوشی ہے کہ مصور سبزواری خود ہی اپنے لیبل کے سحر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے ہیں ؎

میں ایک سیاہ کنول اس کے تخت کی مانند
وہ مجھ کو جھیل کے اس پار ڈھونڈتا ہوگا

نقطۂ ختم سفر پر تھا سفر پھر سے شروع
پانو جب دہلیز پر رکھا تو گھر چلنے لگا

میں تو سیلاب سے کٹتا ہوا رستہ ہوں فقط
تیری مٹی ابھی دیوار تو کہلاتی ہے

ہجوم شہر کے سناٹے میں گم سم وہ میلہ سا
اسی کو آتے جاتے بے ضرورت دیکھتے رہنا

مصور سبزواری کے امکانات ابھی پوری طرح روشن ہونا ہیں۔ ان کے یہاں ندرت احساس روشن نقطوں کی طرح جگہ جگہ نظر آتی ہے، گویا وہ چیز جسے گالز وردی نے "معنی کے منارے" یعنی SPIRES OF MEANING کہا تھا۔ ابھی ان مناروں کو پوری فصیل میں تبدیل ہونا ہے۔ عنوان چشتی نے کچھ دن ہوئے مصور سبزواری کے یہاں "زبان و بیان" کے "اغلاط" کی ایک لمبی فہرست بنائی تھی۔ اب یہ الگ بات ہے کہ ان میں سے اکثر "اغلاط" خود جناب عنوان چشتی کی سخن فہمی اور دسترس فن کے عجز پر خاموش تبصرہ ہیں۔ لیکن ایسا نہیں کہ مصور سبزواری کا کلام عیب وسقم سے سراسر پاک ہے۔ غیر ضروری الفاظ سے گریز کرنا ابھی انھوں نے پوری طرح نہیں سیکھا ہے۔ وزن پورا کرنے کی خاطر نامانوس اور خلاف محاورہ استعمالات کو بھی وہ انگیز کر لیتے ہیں۔ بعض بعض غزلوں میں روانی کی کمی نظر آتی ہے۔ بعض اشعار میں ربط بین المصرعتین پوری طرح قائم نہیں ہوا۔ یقین ہے کہ مصور سبزواری ان کوتاہیوں کو جلد از جلد دور کریں گے کیونکہ وہ خود اپنے کلام کے اچھے نقاد ہیں۔ اس وقت ان کی غزل عصر حاضر کی شاعری میں توجہ انگیز مقام رکھتی ہے۔ ابھی اس مقام کو بلند تر ہونا ہے۔

(۱۹۸۷)

کلاسیکی غزل کی شعریات کا خاکہ، مبنی بر اقوال شعرا

انوری، وفات ۱۱۸۷

در جہانی واز جہاں بیشی
ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

امیر خسرو، ۱۳۲۵-۱۲۵۳
زمانۂ تحریر: ۱۳۱۵

وغزل ہاے کہ مانند آب لطیف
رواں تر... واز مقام ہوائیت
بہ مرتبۂ مائیت رسیدہ وایں
ازاں غرۃ الکمال است۔

امیر خسرو
زمانۂ تحریر: ۱۳۱۵

حضرت رسالت ﷺ فرمودہ است کہ
کل شاعر کذاب وانی کی حاصل
ایمان من چہ باشد کہ کذب را
بہ کمال رسانیدہ ام۔

حافظ، وفات ۱۳۸۹

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گر است اما شعر رواں ندارد

طالب آملی، وفات ۱۶۲۶

دفتر ببیں کہ معنویاں چوں نوشتہ اند
الفاظ را فگندہ و مضموں نوشتہ اند

طالب آملی
لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است

طالب آملی
بدیہہ شاہد صدق است بے مطائبہ طالب
کہ صاحب سخن از استعارہ چارہ نہ دارد
سخن کہ نیست درو استعارہ نیست ملامت
نمک نہ دارد شعرے کہ استعارہ نہ دارد

صائب ۱۶۰۱ - ۱۶۶۹
عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال ایں است وبس

بیدل ۱۶۴۴ - ۱۷۲۰
خیال اگر ہوس آہنگ مشق آزادی ست
چو بوئے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

بیدل
اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

ولی ۱۶۶۷(؟) - ۱۷۲۰ (؟)
راہ مضمون تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے باب سخن
جلوہ پیرا ہو شاہد معنی
جب زباں سے اٹھے نقاب سخن

شاہ مبارک آبرو ۱۶۸۵ - ۱۷۳۳
شعر کو مضمون سیتی قدر ہوے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

شاکر ناجی ۱۶۹۰ (؟) - ۱۷۴۴ (؟)
روانی طبع کی دریا ستی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

شاہ حاتم ۱۶۹۹ - ۱۷۸۳
زمانۂ تحریر: ۱۷۲۸
ہوا ہے بحر معانی کا دل مرا غواص
درِ سخن کو وہ لے ہم سے جس میں ہو اخلاص

شاہ حاتم
زمانۂ تحریر: ۱۷۴۶

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

شاہ حاتم
زمانۂ تحریر: ۱۷۵۲

متفق باللفظ والمعنی کہیں ہیں خوش خیال
مصرعِ برجستہ و دلچسپ سر تا پا تجھے

شاہ حاتم
زمانۂ تحریر: ۱۷۵۳

ہمیں مضمون و معنی سے نہیں کچھ ربط اے حاتم
نشے کی لہریں جو دل میں آیا ہم بھی بک بیٹھے

سودا، ۱۷۱۳-۱۷۸۱
زمانۂ تحریر: قبل ۱۷۵۲

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی
منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

درد، ۱۷۲۰-۱۷۸۵

ازبس کہ ہم نے نام دوئی کا مٹا دیا
اے درد اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

سودا ۱۷۱۳-۱۷۸۱
زمانۂ تحریر: قبل ۱۷۵۴

کس طرح خانۂ گردوں کی بنا ہووے چست
معنی اس بیت کے اک ہم ہیں سو آورد کے ساتھ

انعام اللہ خاں یقین
۱۷۲۷(؟)-۱۷۵۵

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش

سودا
زمانۂ تحریر: قبل ۱۷۶۰

کیا ہی وحشت زدہ مضموں تھے جنھوں کو سودا
تو نے ہر مصرع موزوں میں زنجیر کیا

میر ۱۷۲۲-۱۸۱۰
دیوان اول، قبل ۱۷۵۲

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

میر، دیوان اول، قبل ۱۷۵۲

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

میر، دیوان اول

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

میر، دیوان اول

کچھ ہوا ہے مرغ چمن لطف نہ جاوے اس سے
نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

میر
دیوان دوم، قبل ۱۷۷۸

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

میر
دیوان دوم، قبل ۱۷۷۸

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

میر
دیوان سوم، ۱۷۸۵

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

میر
دیوان سوم، ۱۷۸۵

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

میر
دیوان چہارم، ۱۷۹۴

زلف سا پیچ دار ہے شعر
ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

میر، زمانۂ تحریر: ۱۸۰۳

شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

ناسخ، ۱۷۷۶ - ۱۸۳۸

گرچہ ہے نظم مگر نثر کا ہوتا ہے گماں
یہ غزل دال ہے ناسخ کی پریشانی پر

ناسخ
زمانۂ تحریر: قبل ۱۸۱۰

ناسخ ہے میر سلمہ اللہ کی زمین
اک معنی شگفتہ کو باندھا ہزار رنگ

آتش ۱۷۷۸-۱۸۴۷
تاریخ تحریر: قبل ۱۸۴۰

کھینچ دیتا ہے شبیہہ یار کا خاکہ خیال
فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرداز کا

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

آتش
زمانۂ تحریر: قبل ۱۸۴۰

اپنے ہر شعر میں ہے معنی تہ دار آتش
وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں

آتش
زمانۂ تحریر: قبل ۱۸۴۰

بلند و پست عالم کا بیان تحریر کرتا ہے
قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

غالب ۱۷۹۷-۱۸۶۹
تاریخ تحریر: ۱۸۱۶

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

غالب، زمانۂ تحریر: ۱۸۱۶

اسد ارباب فطرت قدردان لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاق تحسیں کا

غالب، زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱

حسن و فروغ شمع سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

سید محمد خاں رند ۱۷۹۷-۱۸۵۷

رہے نہ مرغ مضامیں کی فکر ہی میں خراب
کرے ہمائے معانی کو بھی شکار قلم

مومن ۱۸۰۰-۱۸۵۲

اگرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے
یہاں ہے لیک معنی بند و مضموں یاب اپنا سا

غالب، بنام تفتہ
تاریخ تحریر: ۱۸۵۰

چار لفظ، اور چاروں واقعے کے مناسب

اصغر علی خاں نسیم ۱۷۹۴-۱۸۶۴

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

غالب، بنام حاتم علی مہر
تاریخ تحریر: ۱۸۵۹

زبان پاکیزہ مضامین اچھوتے معانی نازک مطالب کا بیان دل نشیں۔

غالب، بنام تفتہ
تاریخ تحریر: ۱۸۶۲

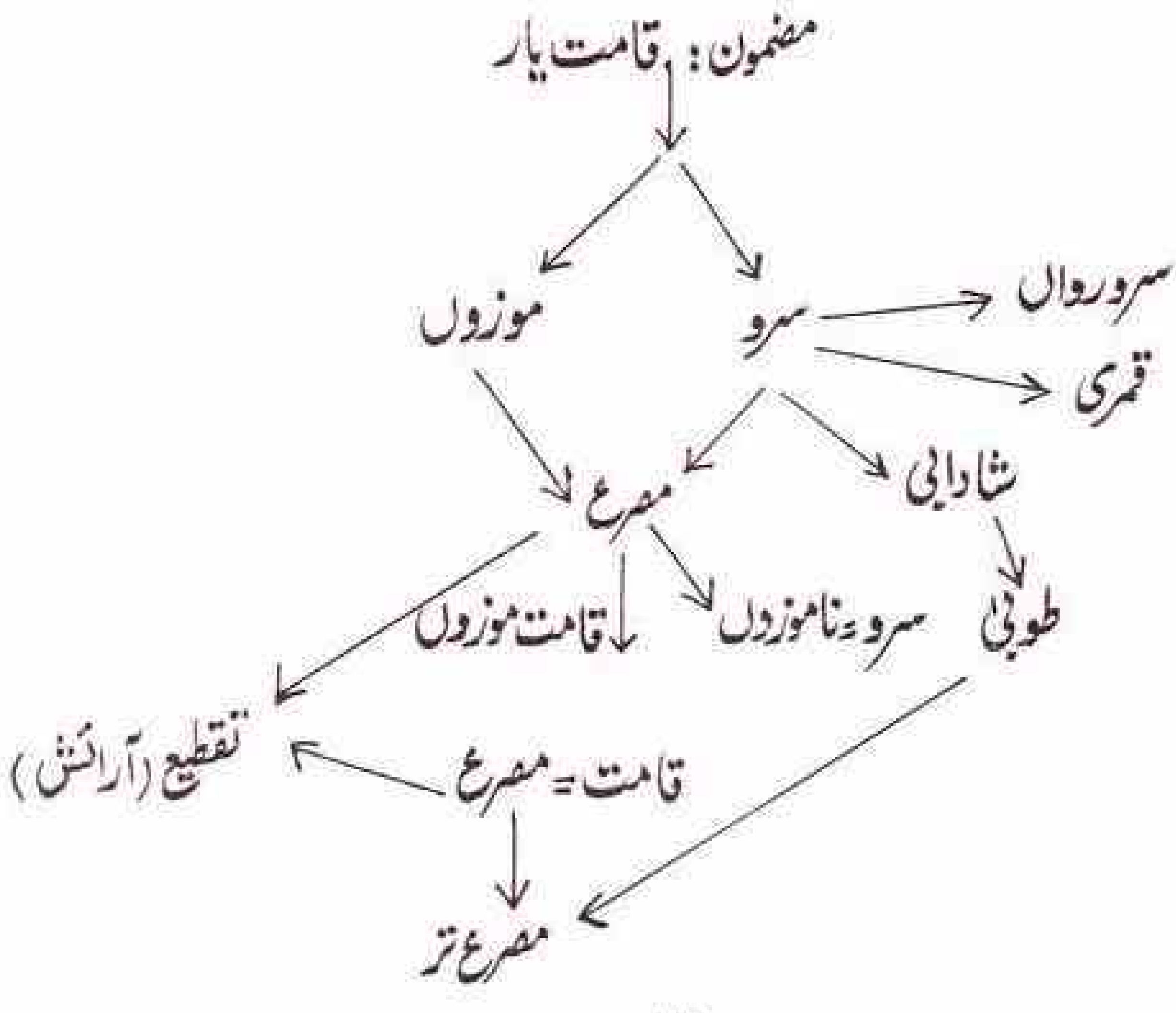
شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے۔

غالب، بنام علائی
تاریخ تحریر: ۱۸۶۲

قدسی شاہ جہانی شعرا میں صائب وکلیم کا ہم عصر اور ہم چشم۔ ان کا کلام شورانگیز۔

مضمون آفرینی کی چند مثالیں

(۱)



(۱)

سرو سیمینا بہ صحرا می روی
نیک بدعہدی کہ بے ما می روی

(سعدی)

(۲)

برخیز تا چمن را از قامت و میانت
ہم سرو در بر آید ہم نارون بر آید (حافظ)

(۳)

تو و طوبیٰ و ما و قامت یار
فکر ہر کس بقدر ہمت اوست (حافظ)

(۴)

قمریاں پاس غلط کردۂ خودی دارند
ور نہ یک سرو دریں باغ بہ بالائے تو نیست

(صائب)

(۵)

گرچہ یک سرو بہ رعنائی آں قامت نیست
چونکہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد محسن تاثیر

(۶)

ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند
جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا (ولی)

(۷)

موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا
طوبیٰ تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا (شاکر ناجی)

(۸)

سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں (میر)

(۹)

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قد یار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں (میر)

(۱۰)

باغ میں تقطیع اس سرو رواں کی دیکھ کر
سرو کا مصرع مری نظروں میں ناموزوں ہوا (ناسخ)

(۱۱)

غضب ہے سرو باندھا اس پری کے قد گلگوں کو
یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصراع موزوں کو (ناسخ)

(۱۲)

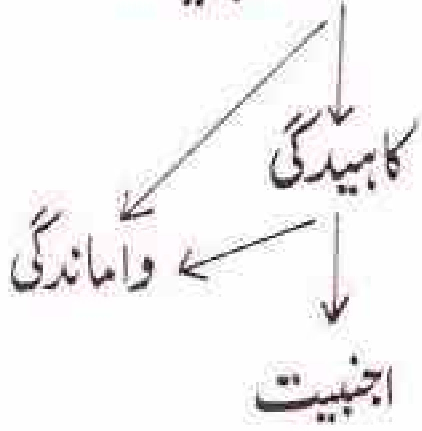
پہنچتا اسے مصرع تازہ و تر
قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا (آتش)

(۱۳)

اے سرو رواں اے جان جہاں آہستہ گزر آہستہ گزر
جی بھر کے میں تجھ کو دیکھ تو لوں بس اتنا ٹھہر بس اتنا ٹھہر (سلیمان اریب)

(۴)

مضمون : عاشق کی تبدیل حال



(۱)

زبس کہ حسن فزود و نمش گداخت مرا
نہ من شناختم او را نہ او شناخت مرا (نسبتی تھانیسری)

(۲)

میرے احوال پر نہ ہنس اتنا
یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے (درد)

(۳)

گھل گیا آپ ہی آپ کچھ قائم
کیا بلا اس جوان پر آئی (قائم چاندپوری)

(۴)

میرے تغیر حال پر مت جا
اتفاقات ہیں زمانے کے (میر)

(۵)

نہیں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب
وہی ہیں وہی تو نہیں ہوں نہ تو ہے (ناسخ)

(۶)

میرے تغیرِ رنگ کو مت دیکھ
تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے (مومن)

(۷)

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو[1]
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں (غالب)

(۸)

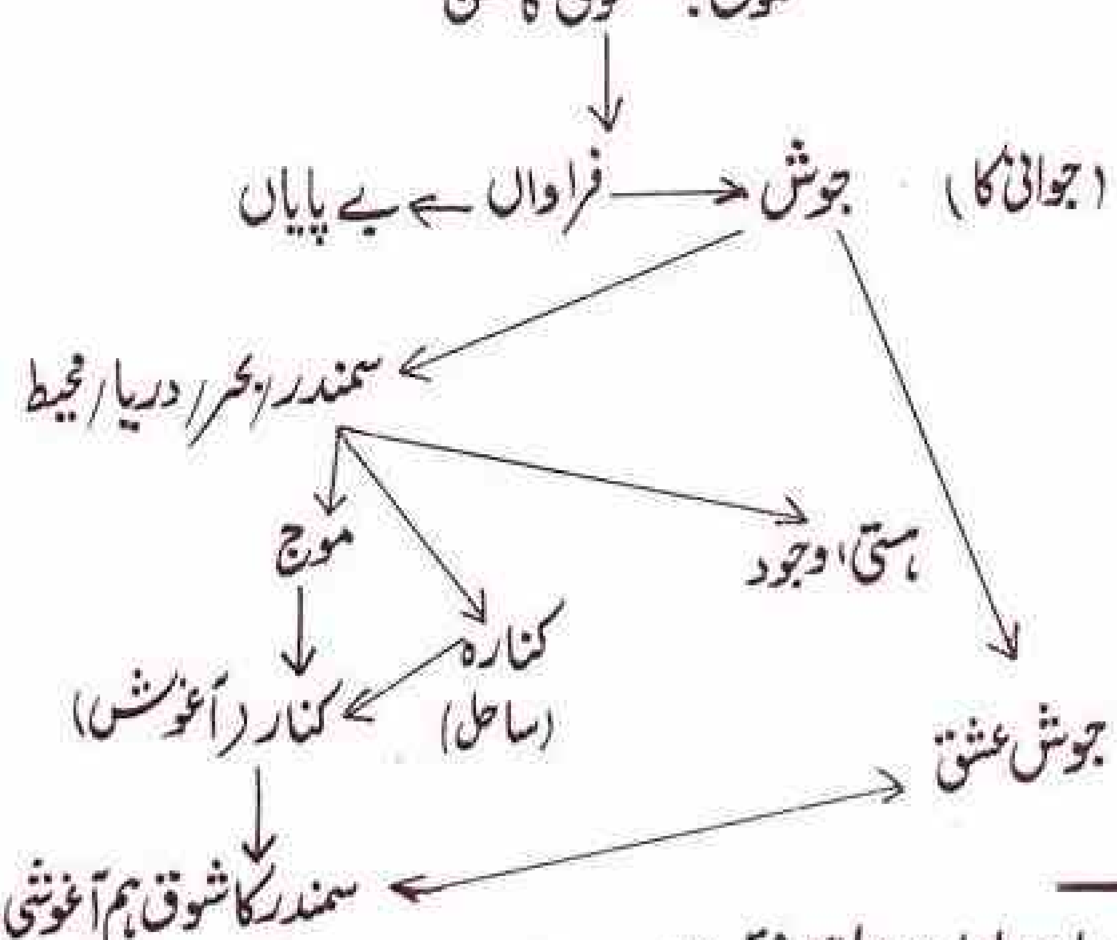
افسوس کر رہا ہے جو پہچانتا نہیں
اس حال پر نثار میں ایسا بدل گیا
(اصغر علی خاں نسیم)

(۹)

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے
اتفاقات ہیں زمانے کے (فراق)

(۳)

مضمون: معشوق کا حسن



---

[1] بات میں بات یوں پیدا ہوتی ہے۔

(۱)

(دیوان اول) اسی دریائے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہوگئی ہیں (میر)

(۲)

(دیوان اول) کون آیا تھا نہانے لطف بدن نے کس کے
لہروں سے سارا دریا آغوش کر دیا ہے (مصحفی)

(۳)

(دیوان دوم) اٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش (میر)

(۴)

(دیوان پنجم) اس کا بحر حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے
شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج (میر)

(۵)

(دیوان دوم) اے بحر حسن ہووے یہ آگ سر ٹک تب
جوں موج ہو لبالب تجھ سے کنار عاشق (میر)

(۶)

(دیوان ششم) آغوشیں جیسے موجیں اپنی کشادہ ہیں
دریائے حسن اس کا کہیں ہم کنار کر (میر)

(۷)

بے قراری ہمیں جوں موج نہ کیوں کر ہو کہ جب
لہر دریا کی طرح یار کا جوبن مارے (جرأت)

(۸)

مرے محبوب سے آغوش کوئی بھی نہیں خالی
وہ بحر حسن ایسا ہے کہ ہستی جس کا ساحل ہے (ناسخ)

(۹)

ان کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا
اک جوش تھا کہ محو تماشائے جوش تھا (فانی)

(۴)

مضمون : بہار کی خبر

(۱)

سنے ہے مرغ چمن کا تو نالہ اے ساقی
بہار آتی ہے بلبل خبر لگا کہنے (سودا)

(۲)

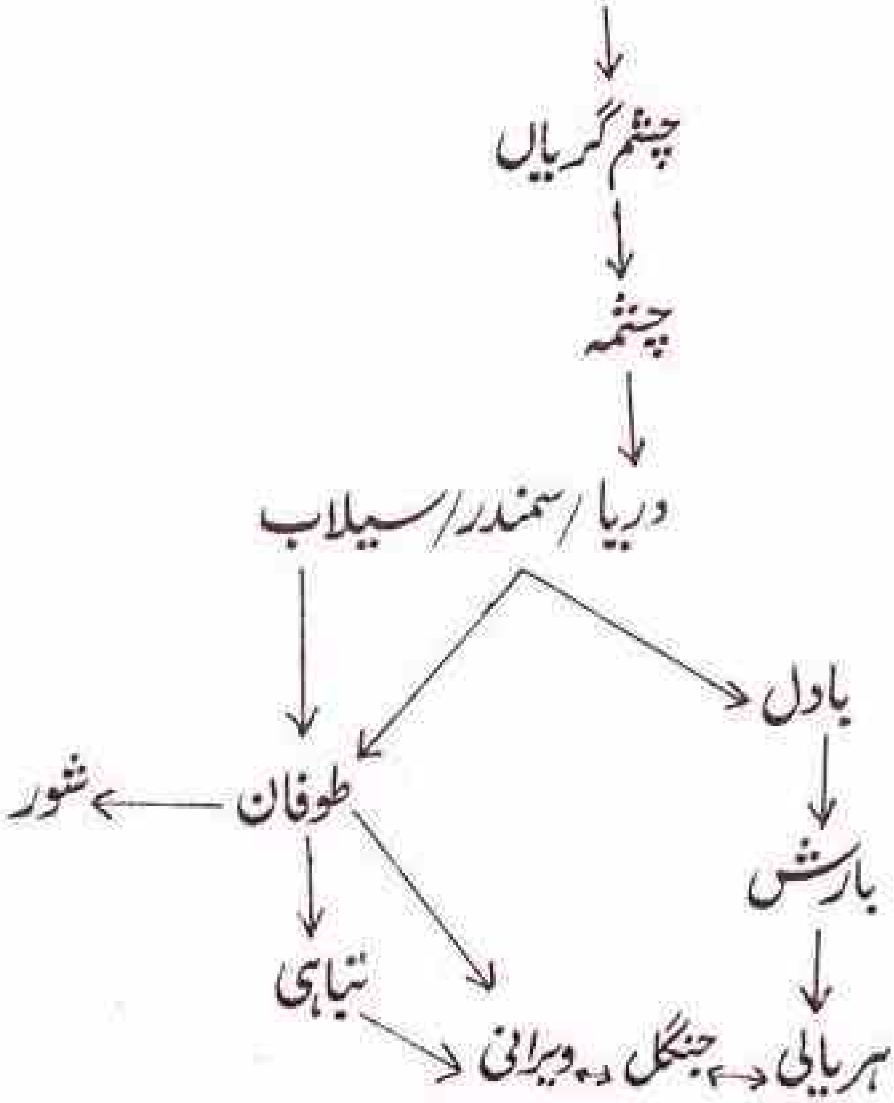
قفس کو لے اڑیں اس پر اسیر مضطرب تیرے
خبر گل کی سنیں اڑتی سی گر باد بہاری سے (ذوق)

(۳)

آمد بہار کی ہے کہ بلبل ہے نغمہ سنج
اُڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی (غالب)

(۵)

مضمون : گریہ



سیلاب سرشک از غم ہجران تو ام دوش
تا دوش بد امروز بہ بالاے سر آمد

زمانۂ تحریر ۱۲۶۰-۱۲۷۵

خسرو ۱۲۵۳-۱۳۲۴

چنداں گریستم کہ ہر آں کس کہ برگذشت
از دیدہ ام چو دید رواں گفت ایں چہ جوست

حافظ م ۱۳۸۹

دریا سے اشک اپنا جب سر بہ اوج مارے
طوفان نوح بیٹھا گوشے میں موج مارے

خان آرزو ۱۶۸۹ - ۱۷۵۶

اتنا وفور خوش نہیں آتا ہے اشک کا
عالم کو مت ڈبو ہو اے چشم تر کہیں

اشرف علی خاں فغاں م ۱۷۷۲

ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ وہ نین ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے

زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۴

سودا ۱۷۱۳-۱۷۸۱

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲

میر ۱۷۲۲-۱۸۱۰

اب چشم گریہ بیما صرفہ ہے کیا جہاں کا
سیلاب خوں سے تیرے جل تھل تو بھر چکا ہے

قائم چاندپوری م ۱۷۹۴

اس چشم گریہ ناک نے عالم ڈبو دیا
جیدھر گئی ادھر کو یہ طوفان لے گئی

میر حسن ۱۷۲۷-۱۷۸۶

زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲

ہر گل زمین یاں کی روتے ہی کی جگہ تھی
مانند ابر ہر جا میں زار زار رویا
میر

دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

زمانۂ تحریر ۱۸۲۱

غالب ۱۷۹۷ - ۱۸۶۹

↓

آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرۂ آب
اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا
میر

زمانۂ تحریر ۱۷۵۲-۱۷۷۸

↑

شورِ محشر شد و زاں سوے جہاں گشت بلند
نالہ را کہ من از ترس تو پنہاں کردم

↓

نعمت خان عالی م ۱۷۰۹

(۱۹۸۹)

سادگی، اصلیت اور جوش

حالی نے نئی شاعری کی عمارت جن بنیادوں پر استوار کرنی چاہی تھی انھیں تخیل سادگی، اصلیت اور جوش کا نام دیا جاسکتا ہے۔ تخیل کے بارے میں عام طور پر معلوم ہے کہ اس باب میں حالی کے افکار کولرج سے مستعار ہیں۔ اگرچہ حالی نے کولرج کا نام کہیں نہیں لیا ہے۔ سادگی، اصلیت اور جوش کے بارے میں حالی نے خود ہی لکھا ہے کہ یہ تصورات انھوں نے ملٹن سے لیے ہیں۔ ان تصورات کی تعریف بیان کرتے ہوئے انھوں نے "ایک یوروپین محقق" کا بھی حوالہ دیا ہے۔ یہ بات عام طور پر نہیں معلوم ہے کہ یہ "یوروپین محقق" بھی کولرج ہی ہے۔ ممتاز حسین نے اپنی کتاب "حالی کے شعری نظریات، ایک تنقیدی مطالعہ" میں کولرج کا وہ حوالہ درج کر دیا ہے جہاں سے حالی نے ان تصورات کی تعریف حاصل کی تھی۔ ۱۸۵۳ میں کولرج کی بیٹی نے اس کے لکچر اور نوٹ شائع کر دیے تھے۔ اس کتاب کا حالی یا ان کے انگریز دوستوں کی دسترس میں ہونا بالکل متوقع بات ہے۔ "یوروپین محقق" کے حوالے سے حالی نے شیکسپیر اور ہومر کا جو ذکر کیا ہے، وہ بھی اسی کتاب سے مستعار ہے۔ (ممتاز حسین نے موخر الذکر کا تذکرہ نہیں کیا ہے۔) بہرحال، ممتاز حسین کی تحقیق اور تجزیے سے یہ بات تو صاف ہو ہی گئی کہ کولرج کے افکار ملٹن کا روپ دھار کر حالی کے افادیت پرست لباس میں نمودار ہوئے ہیں۔ ملٹن کے اصل حوالے تک حالی یا ان کے رہنماؤں کی پہنچ غالباً نہ تھی، ورنہ انھیں معلوم ہوتا، جیسا کہ ممتاز حسین نے بھی واضح کیا ہے) کہ ملٹن دراصل یہاں شاعری اور RHETORIC کا موازنہ کر رہا ہے۔ ملٹن کے یہاں RHETORIC سے مراد خطابت اور

گفتگو کے وہ طریقے ہیں جن کو استعمال کر کے ہم دوسروں کو اپنا ہم خیال بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ریطوریقا کی یہ تعریف عربوں کو یونانیوں کے ذریعے معلوم تھی۔ اور یونانیوں کی طرح وہ بھی منطق اور ریطوریقا کو شاعری سے مختلف سمجھتے تھے۔ حالی کو عربوں کے تنقیدی افکار کی زیادہ خبر نہ تھی۔ لیکن اتنا تو وہ بھی سمجھتے تھے کہ لوگوں کو اپنا ہم خیال بنانے کے طریقوں اور شاعری میں بہت فرق ہے۔ اگر انھیں ملٹن کا اصل حوالہ معلوم ہوتا تو وہ ملٹن کے قول، اور کولرج کی تشریح کو شاید اتنی آسانی سے نہ قبول کرتے۔

ملٹن کا خیال تھا کہ منطق اور ریطوریقا کی طرح شاعری بھی INSTRUMENTAL ART ہے، یعنی اس کا کوئی اپنا موضوع نہیں۔ کسی بھی موضوع کو لے کر شاعر اپنے خیالات اس طرح بیان کرتا ہے کہ لوگ اس کے ہم خیال ہو جائیں۔ ریطوریقا اور شاعری میں فرق درجے کا ہے، جنس (KIND) کا نہیں۔ ریطوریقا میں (بقول ملٹن) استدلال زیادہ باریک اور زیادہ گہرا (یعنی FINE اور SUBTLE) ہوتا ہے۔ جارج ولیمسن کا کہنا ہے کہ ملٹن کی اس تعریف کی روشنی میں کہ شاعری کا استدلال ریطوریقا کے مقابلے میں SIMPLE، SENSUOUS اور PASSIONATE ہوتا ہے۔ یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ملٹن کی نظر میں شاعری کچھ نہیں محض ریطوریقا کا ایک زیادہ تخیلی روپ ہے۔

ملٹن نے یہ خیالات اپنے رسالے OF EDUCATION میں بیان کئے ہیں۔ کلیم الدین صاحب کو شاید اس کا علم نہ تھا۔ چنانچہ حالی کی کم علمی پر وہ بہت کچھ لکھتے ہیں، لیکن ملٹن کے رسالے کا تذکرہ نہیں کرتے۔ ہمیں ممتاز حسین کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ انھوں نے ملٹن کے رسالے کا ذکر کیا ہے۔ لیکن حالی کی ڈاڑھی میں ہاتھ دے کر ہنسنے کے انداز میں نہیں بلکہ علمی اور معلوماتی انداز میں۔ خیر یہ تو بر سبیل تذکرہ بات تھی، اصل بات یہ ہے کہ ملٹن کو لرج کے توسط سے پڑھنے کی بنا پر حالی نے جو نتائج نکالے وہ اس لیے غلط تھے کہ کولرج نے ملٹن کے تصورات کو من مانے انداز میں بیان کیا تھا۔ وہ نتائج اس لیے بھی غلط تھے کہ خود حالی نے کولرج کو ٹھیک سے سمجھا نہیں۔ اس پر مزید یہ کہ بعض باتیں حالی کی اپنی تھیں، اور انھوں نے ان کو "یوروپین محقق" کا پردہ رکھ کر بیان کیا۔ لیکن اس کے پہلے کہ ہم حالی پر یہ الزام لگائیں کہ وہ اوسط درجے کا دماغ رکھتے تھے، اس لیے ملٹن کو نہ سمجھ سکے، ہمیں یہ بات بھی جان لینی چاہیے کہ کولرج نے ملٹن کی جو تشریح کی تھی وہ بھی سراسر غلط تھی۔ اور

خود کولرج کے بیانات، جن سے حالی نے استفادہ کیا، اس قدر مبہم اور جرمن ماورائی فلسفے کے تصورات سے اس قدر متاثر، اور کولرج کی اپنی فکر میں اس قدر ڈوبے ہوئے ہیں کہ جرمن ماورائی فلسفہ، جرمن رومانیت، اور کولرج کے اپنے افکار کو پوری طرح جانے بغیر ان عبارات کو سمجھنا ممکن نہیں جن پر حالی نے تکیہ کیا ہے۔ کلیم الدین صاحب نے بھی اس جگہ سکوت اختیار کیا ہے۔ سادگی کی جو تعریف حالی نے "یورپین محقق" کے نام پر لیکن بیش تر اپنے دل سے بیان کی ہے، اس پر کلیم الدین صاحب کوئی اضافہ نہیں کرتے، اور نہ کولرج کا ذکر کرتے ہیں۔ جوش کی تعریف میں حالی نے کولرج سے رشتہ توڑ لیا ہے، لیکن کلیم الدین صاحب بھی یہ غور نہیں کرتے کہ ملٹن نے PASSIONATE کی اصطلاح کس معنی میں استعمال کی ہے۔ اصلیت کے بارے میں وہ ضرور کہتے ہیں کہ ملٹن نے دراصل SENSUOUS لکھا ہے۔ لیکن یہ نہیں بتاتے کہ ملٹن کی نظر میں اس کے معنی کیا تھے اور کولرج کی نظر میں اس کے معنی کیا تھے۔

اس مختصر مضمون میں یہ دیکھنا مقصود ہے کہ ملٹن کے نزدیک SIMPLE اور SENSUOUS اور PASSIONATE کے کیا معنی ہو سکتے تھے، اور کولرج نے انھیں کیا سمجھا اور حالی نے انھیں کیا جامہ پہنایا؟ غایت کلام یہ ہے کہ حالی نے جن افکار کی خلعت پہنا کر اردو کی محفل شعر میں اس طرح جلوہ گر کیا کہ ان کے بعد کوئی پچاس سال تک وہ ہمارے لیے معیاری اور قواعدی NORMATIVE بن گئے، اور آج بھی ان کا اثر باقی ہے، وہ دراصل مغربی افکار نہیں ہیں۔ اور اپنی مغربی اصل میں بھی وہ افکار محل نظر اور بڑی حد تک صداقت سے عاری ہیں۔ اس کے برعکس، جو افکار حالی کے اپنے ہیں ان میں سے بعض باتیں بہت سچی ہیں۔

یہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ ملٹن نے اپنے رسالے OF EDUCATION میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ شاعری ایک طرح کی ریطوریقا ہے، اور اس کا بھی مقصود یہی ہے کہ لوگوں کو اپنا ہم خیال بنایا جائے۔ بس فرق یہ ہے کہ شاعری میں اتنی باریک بیانی نہیں ہوتی جتنی ریطوریقا میں ہوتی ہے۔ اس کے خیال میں شاعری کا استدلال SIMPLE ہوتا ہے۔ یعنی خود شاعری SIMPLE نہیں ہوتی، بلکہ اس کا استدلال SIMPLE ہوتا ہے۔ لہٰذا ملٹن نے SIMPLE سے جو معنی مراد لیے تھے ان کا تعلق طرز ادا یا اسلوب کی پیچیدگی سے نہیں، بلکہ استدلال دعوا

اور دلیل کی پیچیدگی سے ہے۔ یعنی یہاں SIMPLE دراصل COMPLEX کا متضاد ہے۔ SIMPLE استدلال وہ ہے جس میں عناصر کی کثرت نہ ہو، کوئی الجھاؤ نہ ہو۔

مندرجہ بالا تشریح کی روشنی میں آکسفرڈ انگلش ڈکشنری (.O.E.D) میں درج لفظ SIMPLE کی حسب ذیل تعریفات ملاحظہ ہوں۔ میں نے مثالیں اسی زمانے سے دی ہیں جو ملٹن کے زمانے سے قریب ہے۔

15. Not complicated or involved; presenting little or no complexity or difficulty.

a, Shakespeare (1601) ; If that this simple syllogism will serve .... Culpepper (1668) The motion of the elements is simple, never circular.

3 Free from elaboration or artificiality artless, unaffected,plain, unadorned.

a, Phillips (1696); Simple style, or easy plain style.

یہ لفظ اس زمانے میں (بلکہ انیسویں صدی) اسم بھی تھا۔ اس ضمن میں یہ تعریف ہمارے لیے بہت کارآمد ہے۔

B7 b. A Simple proposition, quantity, idea, etc.

a, Coke (1654).... This proposition is to be reduced to a mere simple.

حالی کے معاصر انگریز بھی بطور منطقی اصطلاح اس لفظ سے واقف رہے ہوں گے۔ اس کے ثبوت کے طور پر .O.E.D سے حسب ذیل مثال ملاحظہ ہو۔

O.E.D.
Bain (1879)..... If it is a simple, we must define it in its simplicity.

اب کولرج (اور اس کی متابعت میں حالی) نے گڑبڑ یہ کی کہ جہاں ملٹن نے یہ کہا تھا کہ شاعری کا استدلال ریطوریقا کے مقابلے میں SIMPLE ہوتا ہے، ان لوگوں نے SIMPLE کی جگہ SIMPLICITY کر دیا اور اس کو شاعری کی صفت گردانا۔ کولرج نے دوسری زیادتی یہ کی کہ اس تصور کو اس نے اپنے مقصد کے لیے بالکل نئے معنی دے دیئے اور اس معنی کو ورڈزورتھ پر بالواسطہ اعتراض کے لیے استعمال کیا۔ چنانچہ کولرج کہتا ہے کہ شعر کا متضاد نثر نہیں ہے بلکہ سائنس ہے۔ سائنس تو کسی حقیقت کی

تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ سائنس کا کام ہے نہ جانی ہوئی اشیا کو جاننے کی کوشش میں، تلاش حق کی دشوار گزار وادی میں سفر کرنا۔ اس کے برخلاف شاعری کا مقصد صرف ذہنی اور روحانی لطف (INTELLECTUAL PLEASURE) ہے۔ (واضح رہے کہ کولرج یہاں لفظ INTELLECTUAL کو نوافلاطونی اور جرمن ماورائی فلسفے کی اصطلاح کے طور پر برت رہا ہے۔) پھر وہ کہتا ہے کہ ایسا لطف حاصل کرنے کے لیے شعر ایسی زبان کو کام میں لاتا ہے جو ہم اس وقت فطری طور پر استعمال کرتے ہیں جب ہم اہتزاز کی کیفیت میں ہوتے ہیں۔ اس کی یہ بات کہ شعر سے INTELLECTUAL EXCITEMENT لطف حاصل ہوتا ہے، کانٹ کے نظریۂ حسن سے براہ راست مستعار ہے۔ اور شعر کی زبان کا اس زبان سے مماثل ہونا جو اہتزاز کے عالم میں انسان استعمال کرتا ہے، یہ تصور کولرج کا اپنا ہے۔ اس پر اس نے اپنے اس خیال کی بنیاد رکھی تھی کہ موزونیت METRICALITY شعر کا وصف ذاتی ہے۔

بہر حال اتنا کہہ دینے کے بعد کولرج ملٹن کے "جملۂ معترضہ" کی خوب تعریف کرکے کہتا ہے کہ سادگی دراصل وہ صفت ہے جس کے ذریعہ شعر اور نثر میں امتیاز قائم ہوتا ہے اور دوسری طرف، سادگی کا التزام کرنے سے ہم ہر طرح کے تصنع (AFFECTATION) اور مریضانہ بداعت (MORBID PECULIARITY) سے محفوظ رہتے ہیں! ملٹن تو یہ کہہ رہا ہے کہ شاعری کے مقدمات اور استدلال غیر پیچیدہ ہوتے ہیں، اور کولرج ہمیں بتا رہا ہے کہ سائنس اور شعر میں فرق ہے تو یہ ہے کہ شاعری میں سادگی ہوتی ہے۔ اس کا دوسرا بیان پہلے بیان سے بالکل غیر متعلق ہے، لیکن چونکہ اس کا کہنا ہے کہ موزونیت شعر کی فطری حالت ہے، لہٰذا تصنع اور مریضانہ بداعت سے اس کی مراد دراصل یہ ہے کہ شعر کے آہنگ میں کوئی بھونڈا پن، کوئی جدت برائے جدت نہ ہونی چاہیے۔

اپنے پہلے اور دوسرے بیانات کے بیچ میں کولرج شاعری کو ایسی شاہراہ سے تعبیر کرتا ہے جو وسیع اور آسان ہے، جس کے دونوں طرف درخت، گھر اور پھول پتیاں ہیں اور جو اس راہ کے مسافر کا سفر خوشگوار بناتی ہیں۔ اس کے برخلاف، سائنس کی مثال ایسی ہے جیسے کوئی چٹان اور پہاڑ کاٹ کر دوسروں کے لئے راہ ہموار کرے۔ حالی نے بیچ کی یہ بات اٹھالی اور لکھا (مقدمہ، رام نرائن لعل اڈیشن ۱۹۵۳، صفحہ ۶۶):-

> محسوسات کے شارع عام پر چلنا، بے تکلفی کے سیدھے رستے سے ادھر ادھر نہ ہونا اور فکر کو جولانیوں سے باز رکھنا، اسی کا نام سادگی ہے۔ علم کا رستہ اس کے طالبوں کے لیے ایسا صاف نہیں ہو سکتا جیسا کہ شعر کا رستہ اس کے سامعین کے لیے صاف ہونا چاہیے۔ طالب علم کو پستی اور بلندی، غار اور ٹیلے، کنکر اور پتھر اور موجیں اور گرداب طے کر کے منزل پر پہنچنا ہوتا ہے لیکن شعر پڑھنے یا سننے والے کو ایسی ہموار اور صاف سڑک ملنی چاہیے جس پر وہ آرام سے چلا جائے۔ ندی نالے اس کے ادھر اُدھر چل رہے ہوں اور پھل پھول درخت اور مکان اس کی منزل ہلکی کرنے کے لیے ہر جگہ موجود ہوں۔

کولرج نے جو استعارہ سائنس اور شعر کا فرق بتانے کے لیے وضع کیا تھا، اس کو تعلیم اور تعلم کا استعارہ سمجھ کر حالی علم کو "مشکل" اور شاعری کو "آسان" قرار دیتے ہیں۔ بات چونکہ "یوروپین محقق" نے کہی تھی، اس لیے سب کے دلوں میں جاگزیں ہوئی۔

کولرج کا معاملہ یہ تھا کہ وہ شعر کو حقیقت کی دریافت کا عمل قرار دینے کا قائل نہ تھا۔ وہ اس بات پر مصر تھا کہ شاعر پر تمام حقائق از خود منکشف ہوتے ہیں۔ یہ نو افلاطونی اثبات وجود تھا جو کولرج نے تھوڑا بہت اپنے آپ، اور تھوڑا جرمن ماورائیت سے حاصل کیا تھا۔ اس نے اپنے ایک لکچر میں کہا ہے کہ افلاطون ہم سے اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ ہم اپنے آپ میں اتریں اور ان قوانین کو دریافت کریں جن پر تمام کائنات عمل پیرا ہے۔ اس تصور کا لازمی نتیجہ تھا کہ شاعر حقائق کا مالک ہو، نہ کہ استقرا و استنباط سے ان کو دریافت کرے، جیسا کہ سائنس کرتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ بھی تھا کہ شعر نہ صرف مقصود بالذات ہو، بلکہ یہ بھی کہ شاعر کی شخصیت میں تمام شخصیتیں مجتمع ہوں۔ اس صفت کو اس نے شاعر کی PROTEAN صفت کا نام دیا ہے۔ (PROTEUS ایک یونانی دیوتا ہے جو ہر طرح کی شکل بنا لیتا ہے۔) شیکسپیئر میں کولرج یہ صفت بدرجۂ اتم دیکھتا ہے۔ حالی نے جس لکچر سے مندرجہ بحث اخذ کی ہے اسی میں شیکسپیئر کی اس صفت کا بھی ذکر ہے۔ اسے حالی نے اپنے مطلب کے لیے یوں استعمال کیا ہے (صفحہ ۶۶):-

دنیا میں جو شاعر مقبول ہوئے ہیں ان کا کلام ہمیشہ
ایسا ہی دیکھا گیا ہے اور ایسا ہی سنا گیا۔ اس کی ہر ذہن
سے مصالحت اور ہر دل میں گنجایش ہوتی ہے۔

اس طرح ملٹن کا منطقی مباحثہ کولرج کی نو افلاطونی ماورائیت کا چولا بدلتا ہے اور پھر حالی اسے انیسویں صدی انگریزی افادیت پرستی کی جون میں پیش کرتے ہیں۔ ملٹن کا بیان تو یہ ہی، کہ شاعری بھی ایک طرح کا INSTRUMENT OF PERSUASION ہے، کیونکہ شاعری کا طریق کار، اور اس کا تفاعل دونوں ہی منطقی PERSUASION کی نفی کرتے ہیں۔ شاعری کے معنی کی نوعیت اور تعدد، دونوں ہی ریطوریقا کی سرحد سے بہت آگے ہیں۔ کولرج کا بھی یہ خیال کچھ کم مضحکہ خیز نہیں کہ شعر اور سائنس میں ما بہ الامتیاز اول الذکر کی SIMPLICITY ہے۔ اور بات تو بالکل ہی غلط ہے کہ ملٹن نے لفظ SIMPLE جس مفہوم میں استعمال کیا ہے اس سے مراد یہ نکلتی ہے کہ SIMPLICITY شاعری کا وصف ہے۔

دریدا کا یہ خیال اپنی جگہ صحیح ہے کہ جب ایک دال (SIGNIFIER) کے بہت سے مدلول ہیں تو یہ لازم ہے کہ اس دال میں تمام مدلولات کا نقش خفیف (TRACE) بیک وقت موجود ہو۔ ہم صرف یہ کرتے ہیں کہ امتیاز (DIFFERENCE) کو التوا (DEFERMENT) میں بدل لیتے ہیں۔ یعنی جو مدلول سیاق و سباق کے اعتبار سے غیر متعلق ہوں، ان کو پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ لیکن ان کا نقش خفیف ہمیشہ ہمارا پیچھا کرتا رہتا ہے۔ (یہ بات بالکل نئی نہیں ہے۔ لیکن دریدا نے اسے بڑی قوت اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔ اس سے جو نتائج اس نے نکالے ہیں وہ فی الحال ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔) بہرحال لفظ SIMPLE کے مختلف معنی ہیں۔ بعض میں نے درج کیے ہیں اور بعض کو ترک کیا ہے۔ مثلاً SIMPLE کے ایک معنی "احمق" یا کمزور دماغ والا" بھی ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ملٹن نے لفظ SIMPLE کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس میں SIMPLE بمعنی غیر پیچیدہ، تصنع سے عاری، وسیع تفصیلات سے خالی، کمزور دماغ والا، اور منطقی اصطلاح میں ایسا قضیہ جس میں مسائل (ENTITIES) زیادہ نہ ہوں، ان سب معنی کا نقش خفیف موجود ہے۔ کولرج ان سب سے بے نیاز و لاعلم ہے، کیونکہ وہ SIMPLE کو SIMPLICITY میں بدل کر اسے اپنی ہی راہ چلانا چاہتا ہے۔ حالی اپنی "سادگی" کے باعث SIMPLICITY کے عام معنی "سادگی" کو

قبول کر کے اسے اپنے معنی پہناتے ہیں، اور کولرج کے تصور کو انیسویں صدی کی افادیت کا رنگ دے دیتے ہیں۔ پھر بھی، ملٹن کے اصل خیال کا تھوڑا سا نقش انھوں نے قبول کیا ہے کہ شعر میں بیان کردہ مضمون ایسے پیچیدہ اور دور از کار نہ ہوں جن کے سمجھنے کی عام ذہنوں میں گنجایش نہ ہو۔ پھر بحث کو سمیٹتے ہوئے حالی لکھتے ہیں (صفحہ ۷۰-۷۱) کہ

> خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو...
> اور جس قدر شعر کی ترکیب معمولی بول چال سے بعید ہوگی، اسی قدر سادگی کے زیور سے معطل سمجھی جائے گی۔

کلیم الدین اس بیان کے منطقی تضاد پر انگشت نما نہیں ہوتے۔ وہ اس بات پر ناراض ہیں کہ "سادگی کوئی متعین صفت نہیں۔ جسے ایک شخص سادہ سمجھتا ہے وہ چیز کسی دوسرے شخص کی نظر میں پیچیدہ معلوم ہو سکتی ہے۔" حالی تو یہ بات پہلے ہی کہہ چکے ہیں (صفحہ ۶۹) کہ "سادگی ایک اضافی امر ہے۔" اور اس پر ایک صفحے کی بحث بھی لکھ چکے ہیں۔ دیکھنے کی بات تو یہ ہے کہ انھوں نے سادگی کو اضافی قرار دے کر غالب کو اس سولی پر لٹکنے سے بچا لیا جو وہ عام اردو شعرا کے لیے کھڑی کر رہے تھے۔ اور دوسری بات دیکھنے کی یہ ہے کہ سادگی کی جو تعریف انھوں نے بنائی ہے، اس کا علاقہ نہ ملٹن سے ہے، نہ کولرج سے۔ حالی کے اعتبار سے تو ہر کلام سادہ ہے، بشرطیکہ اس میں "سخافت اور رکاکت" نہ ہو۔ سنیے (صفحہ ۷۰):-

> ایسا کلام جو اعلا و اوسط درجے کے آدمیوں کے نزدیک سادہ اور سمپل ہو اور ادنا درجے کے لوگ اس کی اصل خوبی کو سمجھنے سے قاصر ہوں۔ ایسے کلام کو سادگی کی حد میں داخل رکھنا چاہیے۔

سلیم احمد نے لکھا ہے کہ "مولانا حالی بھولے بادشاہ ہیں۔" ان کے تضادات کو دیکھ کر یہی کہنا پڑتا ہے۔ لیکن اگر یہ فرض کیا جائے کہ یہ تضادات ارادی ہیں اور منطق کی ناکافی کا نتیجہ نہیں ہیں، تو پھر مولانا حالی بھولے بادشاہ نہیں بلکہ عمرو عیار معلوم ہوتے ہیں۔ انھوں نے ایک طرف تو اردو شاعروں کو یقین دلا دیا کہ وہ سب مردود اور راندۂ درگاہ ہیں، اور دوسری طرف اپنی اصلی پسند کی تمام شاعری کی گنجایش بھی رکھ لی۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان کی افادیت پرستی مقبول ہوئی، اور عقل مند قاری کے لیے انھوں نے جو اشارے چھوڑے تھے وہ نظر انداز

ہو گئے۔

ہومر اور شیکسپیئر کی PROTEAN صفت اور "مستثنیات" کی جگہ "عام شق" کو اختیار کرنے کی عادت کے بارے میں کولرج نے جو لکھا تھا، اس کی فلسفیانہ بنیاد کی طرف میں تھوڑا سا اشارہ کر چکا ہوں۔ حالی ان نکات سے بے خبر ہیں، لیکن اس بات کو اپنے مقصد کے لیے بے تکلف استعمال کر لیتے ہیں، یعنی اسے وکٹوریائی افادیت پرستی کے نقطۂ نظر پر محمول کرتے ہیں۔ مومن کا شعر ہے ؎

رہتے ہیں جمع کوچۂ جاناں میں خاص و عام
آباد ایک گھر ہے جہان خراب میں

اس کے معنی وہ بالکل غلط بیان کرتے ہیں (صفحہ ۶۷) کہ "شاعر نے معشوق کے چند خریدار جن کو بمقابلہ تمام بنی نوع کے مستثنیات میں شمار کرنا چاہیے۔ اس کے کوچے میں جمع دیکھ کر یہ حکم لگایا ہے کہ سارا جہان اس کے کوچے میں مجتمع رہتا ہے۔ اگرچہ اس کے طرز بیان سے شاعر کا لطف طبع ضرور ثابت ہوتا ہے، لیکن اثر کچھ نہیں۔" بحث ہو رہی تھی سادگی کی اور وہ اٹھا لائے "اثر" کو۔ اثر کی یہاں گفتگو ہی نہ تھی۔ اور نہ شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ سارا جہان معشوق کے کوچے میں جمع ہے۔ کہا تو یہ گیا ہے کہ چونکہ خاص و عام ہر طرح کے لوگ معشوق کے دلدادہ ہیں، اس لیے اس جہان ویران میں ایک معشوق ہی کا گھر آباد ہے۔ یہ معاملہ معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کا ہے۔ (حالی خود شاعر کے لطف طبع کی تعریف کرتے ہیں۔) اس شعر کو اس بات سے کیا علاقہ کہ شاعر نے "عام شق" چھوڑ کر "مستثنیات" کو اختیار کیا ہے؛ پھر ہومر اور شیکسپیئر دونوں کے یہاں جس طرح کی عمومیت ہے اس کی بنیاد ایک مختلف بوطیقا پر ہے، اس کا غزل کی بوطیقا سے کیا علاقہ؛ لیکن حالی کو چونکہ افادیت کا جھنڈا گاڑنا ہے، اس لیے مومن کے دوسرے شعر کا مطلب بھی وہ غلط بتاتے ہیں ؎

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

اس پر حالی لکھتے ہیں کہ شاعر نے "ایسی عام شق اختیار کی ہے جس میں استثنا کو بہت ہی کم دخل ہے۔ کیونکہ ہوا و ہوس کا انجام ہمیشہ پشیمانی ہوتی ہے۔" شعر کو "ہوا و ہوس" کے خلاف اخلاقی بیان قرار دے کر، اور اس کے اصل مفہوم سے قطع نظر کر کے (کہ عشق ایسا تجربہ

ہے جس میں حسرت و حرماں کے سوا کچھ نہیں) حالی نے شعر کے ساتھ زیادتی تو کی، لیکن "یورپین محقق" کی سند کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کر لیا۔

اب "اصلیت" کو دیکھیے۔ جیسا کہ معلوم ہے، ملٹن کا لفظ SENSUOUS ہے۔ کلیم الدین صاحب نے صحیح کہا ہے کہ SENSUOUS وہ نہیں جو "اصلیت" ہے۔ انھوں نے اپنی "فرہنگ ادبی اصطلاحات" میں یہ بھی ٹھیک لکھا کہ یہ لفظ ملٹن کا اختراع کردہ ہے۔ لیکن اس کے ترجمے میں انھوں نے بھی غلطی کہ جو اسے "حسی تجربات سے متعلق، حسی" لکھا۔ پہلی بات تو یہ بیان کرنے کی ہے کہ ملٹن نے یہ لفظ غالباً SENSUAL (خواہشات نفسانی سے متعلق) کے انسلاکات سے الگ رہنے کی خاطر گڑھا۔ اس نے یہ لفظ OF EDUCATION (۱۶۴۴) کے پہلے بھی ایک بار استعمال کیا ہے۔ آکسفرڈ انگلش ڈکشنری (O.E.D.) کے مطابق ملٹن نے سب سے پہلے یہ لفظ ۱۶۴۱ میں اپنے رسالے OF REFORMATION TOUCHING CHURCH DISCIPLINE IN ENGLISH میں استعمال یوں کیا:

> The soul.... her visible and sensuous colleague the body.

لہٰذا یہاں اس کے معنی ہوئے وہ چیز جس کا ادراک حواس کے ذریعہ ہو سکے۔ O.E.D. کے مطابق ملٹن کے صدیوں بعد کولرج نے اسے استعمال کیا۔ اپنے مضمون مورخہ ۱۸۱۴ میں کولرج نے لکھا:

> Principles of Genial Criticism
> .. To express... what belongs to the senses or the rec ip.ient and more passive faculty of the soul, I have reintroduced.... sensuous.

ظاہر ہے کہ یہاں معنی ذرا مختلف ہیں۔ اور چونکہ ملٹن کے بعد اس لفظ کو کولرج سے پہلے کسی نے استعمال نہیں کیا، اس لیے اسے ایسا لفظ نہیں کہہ سکتے جو اس وقت تک قائم ہو چکا ہو اور جس کے معنی پر عام طور پر اتفاق ہو۔ بہر حال، اپنے اس لکچر میں، جو حالی کا ماخذ ہے، کولرج نے اس کو تقریباً اس معنی میں استعمال کیا جس معنی میں ازرا پاؤنڈ نے پیکر پرستی IMAGISM کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ یعنی SENSUOUSNESS وہ صفت ہے جو معروضیت قائم کرتی ہے، جو پیکر کو قطعیت اور وضاحت دیتی ہے، اور پیکروں میں اس طرح کمی بیشی (MODIFICATION) کرتی ہے جس کے بغیر شاعری یا تو محض طالب علمانہ مشق DIALECTIC PRACTICE)

یا دھندلی، یے خیال اور رویاے بیداری DAYDREAMING بن جاتی ہے۔
یہ بھی ظاہر ہے کہ کولرج کے مندرجہ بالا خیالات کا ملٹن کے اصل مقتضا سے کوئی واسطہ نہیں، سوائے اس کے کہ پیکر IMAGE کی بھی بنیاد حواس پر ہوتی ہے، اور یہ بات، تو واضح ہوگی ہی کہ ملٹن نے صرف یہ کہا ہے کہ شاعری بمقابلہ ربطور بقا زیادہ SENSUOUS ہوتی ہے، یہ نہیں کہ SENSUOUSNESS خاص شاعری کی صفت ہے۔ کولرج کو چونکہ شعر کی زبان کے مسائل سے بے حد شغف تھا، اور اسے اس بات کا بھی احساس تھا کہ شاعری کی زبان نثر کے مقابلے میں زیادہ درست یعنی PRECISE ہو سکتی ہے، اس لیے وہ ہر جگہ اس نکتے کے مختلف پہلو بیان کرتا ہے کہ شاعری کی زبان میں بیان کی جانے والی اشیا میں خارجی دنیا سے مشابہت بھی ہوتی ہے اور اختلاف بھی ہوتا ہے۔ اس بات کو وہ DIFFERENCE AND SAMENESS کی اصطلاح کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔ محولہ بالا بحث میں بھی اسی لیے وہ پیکر کے دونوں تفاعلات کو بیان کرتا ہے، کہ پیکر کے ذریعہ اشیا کو معروضی طور پر پیش کرنے ساتھ ان کو MODIFY بھی کر دیا جاتا ہے۔ لیکن ان مسائل کا ملٹن سے کوئی تعلق نہیں۔

لطف یہ ہے کہ حالی جو کچھ بحث ملٹن کے نام پر "یوروپین محقق" (کولرج) کے حوالے سے بیان کی ہے، اس کا بھی کوئی تعلق ملٹن سے نہیں۔ کولرج سے اس کا تعلق بس اتنا ہے کہ کولرج نے کہا ہے کہ اگر MODIFYING IMAGES نہ ہو تو شاعری محض UNTHOUGHTFUL اور DAYDREAMING بن جاتی۔ لہٰذا حالی کہتے ہیں (صفحہ ۶۸۔۶۷) کہ

> خیال کی بنیاد ایسی چیز پر ہونی چاہیے جو درحقیقت کچھ وجود رکھتی ہو۔ یہ نہ ہو کہ سارا مضمون ایک خواب کا سا تماشا ہو۔

یہاں حالی کولرج کے نام پر واقعیت کا وہ تصور بیان کر رہے ہیں جسے وہ خود عام کرنا چاہتے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کولرج کے یہاں واقعیت کا کوئی تصور نہیں۔ ایک جگہ تو وہ ایسی بات کہہ گیا ہے جسے آج کل سوسیور کے خیالات کی مقبولیت کے باعث بچہ بچہ جان گیا ہے، کہ الفاظ کے پیچھے اشیا کا کوئی وجود نہیں ہوتا۔ ایک خط میں کولرج نے لکھا ہے:

> ماہرین قواعد اور فلسفۂ قواعد و زبان پر لکھنے والوں کی ایک

بنیادی غلطی یہ ہے کہ وہ یہ گمان کرتے ہیں کہ الفاظ اور ان کی نحوی شکلوں اور اشیا میں کوئی توافق ہے، یا یہ کہ وہ اشیا کے فوری نمائندے ہیں۔ الفاظ کا توافق محض تصورات سے ہے۔

لہٰذا وہ جیمز جسے دریدا تمام یورپی مفکروں کا مشترک گناہ قرار دے کر رد کرتا ہے اور جس کو وہ "موجودیت کی مابعد الطبیعیات (THE METAPHYSICS OF PRESENCE) کا نام دیتا ہے، اس کا انکار و تردید کولرج بہت پہلے ہی کر چکا ہے۔ ایسے شخص کے سہارے واقفیت کا نظریہ حالی اور ان کے انگریز استاد ہی تیار کرنے کی ہمت کر سکتے تھے

خیر، یہ تو جملہ معترضہ تھا۔ ملٹن جب کہتا ہے کہ RHETORIC کے مقابلے میں شاعری زیادہ SENSUOUS ہوتی ہے تو اس کی مراد بس اتنی تھی کہ جہاں ریطوریقا میں عقلی دلائل زیادہ ہوتے ہیں، شعر میں ایسی باتیں زیادہ ہوتی ہیں جن کی بنیاد ہمارے محسوسات پر ہوتی ہے۔ چونکہ مغربی حکمائے علاوہ مسلمان حکمانے بھی اشیا کی حقیقت کو مبنی بر ادراک بتایا ہے، اور ادراک کی اصل محسوسات میں ہے، اس لیے حالی نے SENSUOUSNESS کا ترجمہ "اصلیت" کر دیا۔ لیکن اس میں مشکل یہ آپڑی کہ "اصل" اور "نقل" کا جھگڑا پیدا ہوا۔ ("اصل" کے معنی ہیں "نقل" کا TRACE تو ہے ہی۔) اور پھر بات "اصل" سے "عین" پر جا کر ٹھہری، کیونکہ افلاطون کے خیال میں ہر اصل کا ایک عین ہوتا ہے۔ اس طرح حالی نے اصلیت کی تعریف محسوسات کے بجائے متصورات پر رکھ دی۔ اس بات سے قطع نظر کہ حالی کی بیان کردہ تعریف کو ملٹن اور کولرج سے کوئی خاص واسطہ نہیں، حالی کی یہ تعریف شعریات کے نئے نئے باب کا آغاز کرتی ہے اور ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ "مقدمہ شعر و شاعری" میں جن باتوں پر لوگوں نے سب سے کم دھیان دیا، اور جن کا کوئی اثر نہ قبول کیا گیا، ان میں حالی کی بیان کردہ اصلیت کی تعریف سرفہرست ہے۔

حالی نے "اصلیت" کو یوں بیان کیا ہے (صفحہ ۷۱، ۷۲):-

> اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقت نفس الامر پر مبنی ہونا چاہیے۔ بلکہ یہ مراد ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو یا ایسا معلوم ہوتا ہو کہ

اس کے عندیے میں فی الواقع موجود ہے۔ نیز اصلیت پر مبنی
ہونے سے یہ بھی مقصود نہیں ہے کہ بیان میں اصلیت سے سرمو
تجاوز نہ ہو، بلکہ یہ مطلب ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی ضرور
ہے۔ اس پر اگر شاعر نے اپنی طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کردی
تو کچھ مضائقہ نہیں۔

حالی کو اس بیان کا یہ فائدہ تو ہوا ہی کہ انھیں غالب کی مدح و ثنا کرتے ہیں کوئی زحمت نہ ہوئی۔ لیکن بجائے خود یہ بیان آب زر سے لکھنے کے قابل ہے، کیونکہ اس میں شعریات اور علم شرح HERMENEUTICS کے اکثر مسائل پوشیدہ ہیں، اور اس کے ذریعہ تمام مشرقی کلاسیکی شعریات کی کنجی ہاتھ آتی ہے۔ افسوس کہ "مقدمۂ شعروشاعری" کے بیشتر مطالب خود حالی کے اس قول کی نفی کرتے ہیں۔ اور یہی مطالب اثرانگیز ثابت ہوئے اور حالی کے بعد کی زیادہ تر شاعری ان کے منفیانہ خیالات کے زیر اثر مثبت راہ سے ہٹ گئی۔ حالی کا منفی اثر کتنا زبردست تھا، اس کا اندازہ اس بات سے کیجیے کہ کلیم الدین صاحب اصلیت کے بارے میں حالی کی بات بالکل نہ سمجھ سکے۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ" حالی کے دوسرے جملے کا مطلب میری سمجھ سے باہر ہے۔"

اس وقت موقعہ نہیں کہ اصلیت کے بارے میں حالی کے خیالات کی شرح کر کے اس کے مضمرات بیان کیے جائیں۔ اس لیے اب میں "جوش" کی طرف رجوع ہوتا ہوں۔ یہاں بھی پہلی بات یہ ہے کہ ملٹن نے شاعری کو ریطوریقا کے مقابلے میں زیادہ PASSIONATE کہا تھا۔ لیکن کولرج اور حالی نے کہا کہ ملٹن نے PASSION کو شاعری کا وصف ذاتی قرار دیا تھا۔ آکسفرڈ انگلش ڈکشنری (O.E.D.) کی رو سے ملٹن کے زمانے میں لفظ PASSIONATE اور PASSION جن معنی میں مستعمل تھے، ان میں سے حسب ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں۔

<u>Passion</u>

Any kind of feeling by which the mind is powerfully affected or moved;

Cowley (1647): From hate, fear, hope, anger and envy free/And all the passions else that be. Sexual desire or impulse. Milton (1667): Sion's daughters..../

whose wanton passions in the sacred Porch Ezekiel saw.

PASSIONATE

2B. Of language etc: imbued with passion, marked or characterized by strong emotion: expressive of strong emotion, impassioned.
Fuller (1655) .. He made a passionate speech, to exhort them to unite..

یہ بھی ملحوظ رہے کہ لفظ PASSION مسیح مصلوب کے کرب و صعوبت کے لیے بھی ہمیشہ مستعمل رہا ہے۔ یہ بھی دیکھ لیں کہ کولرج کے زمانے میں PASSIONATE کے معنی MARKED BY AN ANGRY PASSION بھی تھے۔ یعنی اس لفظ کے معنی میں جو مفہوم سب سے زیادہ نمایاں ہے وہ جذبات سے مغلوب ہونے کا ہے۔ تھوڑا سا اشارہ درد و رنج کا بھی ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کا تعلق انسان کے ان جذبات سے ہے جو شور و غوغا کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں۔ کولرج PASSIONATE کی گول مول تعریف یوں کرتا ہے کہ وہ کلام جو محض معروضی نہ ہو، بلکہ جس میں "سچا انسانی احساس" شامل ہو۔ ظاہر ہے کہ اس سے کوئی بات نہیں بنتی۔ حالی پہلے تو یوں کہتے ہیں (صفحہ ۶۸):-

> اس سے صرف یہی مراد نہیں کہ شاعر نے جوش کی حالت میں شعر کہا ہو۔ یا شعر کے بیان سے اس کا جوش ظاہر ہوتا ہو، بلکہ اس کے ساتھ یہ بھی ضرور ہے کہ جو لوگ مخاطب ہیں ان کے دل میں جوش پیدا کرنے والا ہو۔

اس بات سے قطع نظر کہ حالی نے جوش کی دو شرطیں بنائی ہیں (۱) جوش کی حالت میں شعر کہا ہو یا بیان سے شاعر کا جوش ظاہر ہوتا ہو اور (۲) مخاطب کے دل میں بھی جوش پیدا ہو، پہلی بات یہ دیکھنے کی ہے کہ حالی نے PASSION اور PASSIONATE کے تمام بنیادی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ دوسری بات دیکھنے کی یہ ہے کہ آگے چل کر حالی نے اپنی دونوں باتوں کو بھی نظر انداز کر دیا ہے۔ اب وہ کہتے ہیں (صفحہ ۷۵):-

> جوش سے مراد یہ ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ انداز اور موثر پیرائے

ایسا بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے
یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کرکے اپنے تئیں
اس سے بندھوایا ہے۔

کلیم الدین صاحب نے پہلی غلطی تو یہ کی کہ PASSION اور جوش کو مترادف سمجھا۔ دوسری غلطی یہ کی کہ انھوں نے حالی کی تعریف کو "آمد" کے مترادف سمجھا۔ حالانکہ یہاں محض "آمد" اور "آورد" کا مسئلہ نہیں، بلکہ پوری مضمون آفرینی کی نفی ہو رہی ہے۔ سادگی، اصلیت اور جوش، ان تینوں اصطلاحوں میں سے سب سے کمزور تعریف حالی نے "جوش" کی بیان کی ہے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ یہ سب سے زیادہ مقبول ہوئی۔ برٹرنڈ رسل نے جب چینی تہذیب کا مطالعہ قریب سے کیا تو اس نے ایک بات یہ بھی معلوم کی کہ چینی اصول شعر کی روشنی میں ORIGINALITY کے مغربی تصور پر دوبارہ غور کرنا چاہیے۔ کیونکہ ORIGINALITY کا اصول چینی اصول شعر کی روشنی میں کوئی بہت معتبر نہیں معلوم ہوتا۔ اور یہاں حالی نے مضمون سے بنانے کے عمل کو، جو ہماری شعریات کا بنیادی اصول ہے، اتنی آسانی سے مسترد کردیا۔ آگے چل کر انھوں نے مضمون آفرینی پر اچھی بحث کی ہے (صفحہ ۱۵۰-۱۶۴) لیکن اس کے پہلے (صفحہ ۸۶-۸۹) انھوں نے غزل کے تمام مضامین کو سادگی، اصلیت اور جوش سے خالی بتا کر ترک کی تمام کردی ہے۔ لطف یہ ہے کہ وہ مضمون آفرینی کی سفارش بھی کرتے ہیں (صفحہ ۱۵۹-۱۶۰)، اور مضمون آفرینی کو سراسر "ان نیچرل" بھی قرار دیتے ہیں۔ (صفحہ ۱۰۸-۱۱۲)۔ انھیں خوب معلوم ہے کہ مضمون پر فکر کیے بغیر مضمون ہاتھ نہیں آتا۔ لیکن (بلکہ شاید اسی وجہ سے) وہ "جوش" اور "نیچرل" شاعری کی سفارش کرتے ہیں۔ وہ چیز جسے آج کے نقاد بین المتونیت INTERTEXTNALITY کہہ کر اس پر حیرت کرتے ہیں۔ ہمارے یہاں کی مضمون آفرینی اس کی ایک شکل تھی۔ لیکن حالی اسے "میل کا بیل" کہتے ہیں۔ "الغرض جب پچھلے اگلیں مضامین کو جو اگلے باندھ گئے ہیں، اوڑھنا بچھونا بنا لیتے ہیں تو ان کو مجبوراً نیچرل شاعری سے دست بردار ہونا اور میل کا بیل بنانا پڑتا ہے۔" یہاں وہ اس بات کو نظر انداز کرجاتے ہیں کہ مضمون کو وہ "ان نیچرل" پہلے ہی کہہ چکے ہیں۔ اب چاہے وہ اگلوں کا مضمون ہو یا پچھلوں کا، شاعری جب تک مضمون پر مبنی رہے گی، "ان نیچرل" ہی رہے گی۔ وہ اس بات کو بھی نظر انداز کرجاتے ہیں کہ اگلوں کے مضامین کو اوڑھنا بچھونا بنانا مضمون آفرینی نہیں ہے۔ یا شاید وہ جان بوجھ کر ان باتوں سے صرف نظر کرتے ہیں۔

نتیجہ خاطر خواہ نکلتا ہے، کیوں ابھی چند دن ہوئے ایک صاحب نے "ہماری زبان" میں مضمون لکھا کہ غزل میں کوئی خوبی نہیں۔ اس کے سب مضمون خیالی ہیں اور اس کی باتیں ایسی ہیں جو شرافت سے عاری ہیں۔

حالی کے بڑے نقاد ہونے کی دلیل یہ ہے کہ انھوں نے بہت سی غلط باتیں کہیں، لیکن وہ سب مقبول اور موثر ثابت ہوئیں۔ اور وہ باتیں ملٹن اور "ایک یوروپین محقق" کی سند پر تھیں، اس لیے ان کا صحیح سمجھا جانا لابدی تھا۔ لیکن ان کے مقبول اور موثر ہونے کی وجہ دراصل یہ ہے کہ ہم خود ان باتوں کو قبول کرنا چاہتے تھے۔ حالی کے خیالات تازہ ہوا کی طرح تھے۔ ان کے جھونکے میں پرانی باتیں اس لیے اڑ گئیں کہ وہ خود سوکھے پتوں کی طرح تتر بتر ہونے کو تیار تھیں۔

(۱۹۹۰)